Pieter Aertsen

Ein Beitrag zur
Geschichte der niederländischen Kunst
im XVI. Jahrhundert

Von

Johannes Sievers

Berlin 1906
Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W. [illegible]



Seinem lieben Dei
freundschaftlichst!
JSiev.
30 III 06.

Pieter Aertsen

Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert

Von

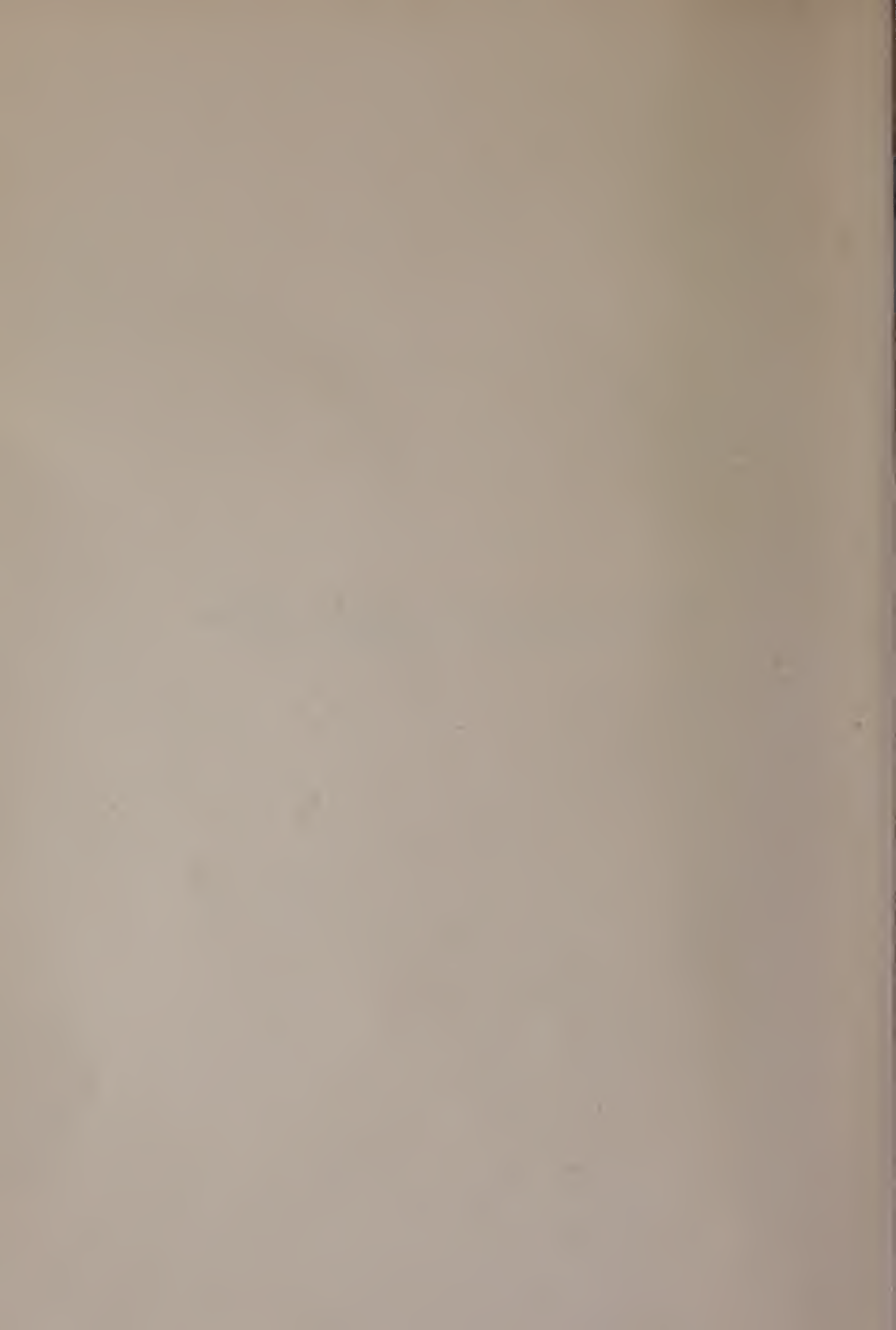
Johannes Sievers

Berlin 1906

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W. 9.

Sonder-Abdruck der Dissertation.

Dem Andenken meiner Eltern



Inhalt.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Halle als Doktordissertation angenommen.

Sie ist auf Anregung meines Lehrers, Professor Adolf Goldschmidt, entstanden, der ihr Wachsen unermüdlich mit seinem Rat begleitet hat. Ihm sei an erster Stelle für alle seine Güte wärmster Dank gesagt.

Daß ich mich seit Beginn des Universitätsstudiums der steten Förderung durch meinen Münchener Lehrer, Professor Karl Voll, erfreuen durfte, der mich auch für diese Arbeit mannigfach beraten hat, verpflichtet mich tief.

Bei der Zusammenstellung des Materiales in den Niederlanden ist mir die weitgehendste Unterstützung zu teil geworden. Vor allem schulde ich dem Direktor des Amsterdamer Rijksmuseums, Jonkheer B. W. F. van Riemsdijk, für zahlreiche Hinweise auf wichtige Kunstwerke, sowie dem Direktor des Rijksprenten-Kabinettes, Herrn E. W. Moes, für eine Fülle der wertvollsten Ratschläge aufrichtigen Dank. Nicht minder Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, der mir in selbstlosester Weise seine reiche Notizensammlung zur Verfügung stellte und dadurch manchen Weg zeigte, der mir ohne ihn verborgen geblieben wäre. Der mir von den Herren Henry Hymans in Brüssel und Pol de Mont in Antwerpen gewährten Beihilfe sei in gleicher Dankbarkeit gedacht.

Wenn ich heute diese meine erste Arbeit hinaus sende und um Nachsicht bei ihrer Beurteilung bitte, denke ich be-

sonders dessen, was ich nicht so durchzuführen vermochte, wie ich es selbst gewünscht hätte. Bei der großen Menge des Neuen mußte auf die Zusammenstellung der Werke Pieter Aertsens unverhältnismäßig viel Nachdruck gelegt werden. In Anbetracht der für eine Dissertation verfügbaren Zeit kam damit der Teil zu kurz, in welchem die gewonnenen Resultate dazu dienen sollten, die Entwicklung des Künstlers aus seiner Umgebung klarzulegen. Das stetig sich verändernde Material und der dadurch bedingte Mangel eines ruhigen Überblickes, schließlich das Fehlen von eingehenden Studien über die Zeitgenossen, mögen eine Milderung, wenn auch keine Entschuldigung für mich bedeuten. Ich hoffe indes, in einer Umarbeitung dieser nur für einen kleinen Kreis bestimmten Fassung neben der bildlichen Wiedergabe des Neugefundenen gerade in dieser Beziehung eine vertieftere und abgeschlossenere Leistung zu bieten. Dann wird sich natürlich auch die durch die Form als Dissertation gebotene Ausführlichkeit, speziell in den Bilderbeschreibungen, erübrigen.

Hinter dem Glanz, den die niederländische Kunst des XV. und XVII. Jahrhunderts ausstrahlt, bleibt das XVI. bescheiden im Schatten zurück. Und das ist verständlich: denn von seinen Künstlern sind der Welt keine höchsten, abschließenden Leistungen hinterlassen.

Dafür beansprucht es unser Interesse als Bindeglied zwischen der großen alten und der großen neuen Kunst, deren Wachsen und Werden wir in ihm verfolgen können.

Die Kunst des XVII. Jahrhunderts ruht mit vielverzweigten Wurzeln in der Grundlage des XVI., das jeden Darstellungskreis, freilich noch nicht scharf umgrenzt, geschaffen hat. Wie vielleicht keine zweite Einzelgattung läßt sich die Stilleben- und Genremalerei, die in der Kunst des XVI. Jahrhunderts zum erstenmal selbständig auftritt, zu ihren Ursprüngen zurückverfolgen. Als ihren Hauptvertreter dürfen wir Pieter Aertsen ansehen, den »grundlegenden Meister vlämischer Stillebenmalerei«, wie ihn Abraham Bredius genannt hat.

Von der verdienstvollen Arbeit de Roevers abgesehen, die einen mehr archivalisch-katalogisierenden Charakter trägt, ist der Versuch bisher noch nicht gemacht worden, das Lebenswerk des Künstlers nach kritischen Gesichtspunkten darzustellen und womöglich durch bis dahin unbekannte Arbeiten von seiner Hand zu erweitern.

Die Rücksicht darauf, daß gerade für das Verstehen des Entwicklungsganges eine chronologisch geordnete Betrachtung unerläßlich ist, mag die Form der vorliegenden Studie rechtfertigen.

Die Literatur.

Über die Lebenszeit Pieter Aertsens, den man wegen seiner Körpergröße meist kurzweg den »Langenpier« nannte, finden

sich in der Literatur die verschiedensten Angaben. Aus Gründen, denen wir weiter unten näher treten werden, können wir heute seine Geburt in das Jahr 1508, seinen Tod in das Jahr 1575 verlegen[1]).

Die ausführlichsten Nachrichten über ihn hat uns Carel van Mander hinterlassen[2]). Aber auch viele andere Chronisten nennen ihn unter den ersten Männern seines Vaterlandes. Schon Hadrianus Junius[3]) rühmt in der »Batavia« die Geschicklichkeit des Langenpier, junge Bauernmädchen darzustellen, und seine Kunst, Küchenstücke aus allerlei Geflügel, Fischen und Früchten aufzubauen. Valerius Andreas[4]) schreibt in seiner Biographie des Petrus Opmeer[5]), welche dessen »Martelaarsbook« einleitet, Opmeer habe mit vielen Künstlern freundschaftlichen Umgang gepflegt; so mit Heemskerk, Petrus Longus, Floris u. a. m. Die Angabe, Opmeer sei zur Zeit der Religionsunruhen durch den Schout (Schultheiß) Petrus Longus nach Amsterdam zurückberufen worden, um die Erregung der Bürger zu dämpfen, kann sich nicht auf unseren Künstler beziehen. Die Register der Magistratspersonen weisen überhaupt diesen oder einen ähnlichen Namen nicht auf[6]). Von Opmeer selbst wird Aertsen noch im »Martelaarsbook« zusammen mit Tethrodius, Blockland u. a. als Freund des Cornelius Musius[7]) genannt,

---

[1]) In erster Linie sei hierbei, wie für das Folgende, auf den grundlegenden Aufsatz N. de Roevers im 1. Heft des VII. Jahrgs. von »Oud-Holland«: »Pieter Aertsz: gezegd Lange Pier, vermaard schilder« verwiesen.

[2]) »Le livre des peintres« par Carel van Mander. Übersetzt von H. Hymans. 1884.

[3]) Hadriani Junii, Hornani, medici »Batavia«, Lugduni batavor. 1588.

[4]) Het Nederlands Catholyk Martelaarsbook door Petrus Opmeer. Amsterdam. 1607.

[5]) Petrus Opmeer * 1526, † 1594.

[6]) Casparus Commelin, Beschrijvinge van Amsterdam; daselbst 1694. Die von dem Verfasser gebrachte Liste der Magistratspersonen nennt für die in Frage stehende Zeit als Schout der Stadt:

10. Oktober 1542—14. April 1566 Willem Dirksz Bardaeus,
1566—1572 Pieter Gerbr. Ruysch.

Die Einsicht in die Originalregister des städt. Archives von Amsterdam ergab das gleiche, negative Resultat.

[7]) Cornelius Musius * 13. Juni 1500, † 1572.

doch muß ihm persönlich der Künstler vor allen nahe gestanden haben. Sonst würde er es nicht ausdrücklich hervorheben, daß er am Sterbebett Aertsens, dieses »zweiten Apelles«, zugegengewesen wäre. Für die frevelntliche Zerstörung von dessen Werken in den Tagen des Bildersturmes findet er bitterklagende Worte. An einer anderen Stelle, in der »Chronographia Petri Opmeri a mundi exordio ad sua«[1]), führt der Verfasser ein lobendes Urteil des Langenpier über ein berühmtes Werk des Rotterdamer Malers Joannes Einoutus an. Auch Johann Isaak Pontanus[2]) widmet ihm in seiner Amsterdamer Stadtchronik eine längere Betrachtung, welche indes die engste Anlehnung an das Werk des Hadrianus Junius verrät. Eigner Zusatz ist wohl nur die Angabe, der Maler sei im Jahre 1573 gestorben, und diese Notiz ist deshalb interessant, weil wir schon hier einem Irrtum begegnen, der in der Folge von den meisten Chronisten übernommen wurde. Wenigstens die kirchlichen Werke Pieter Aertsens werden auch in der Dichtung gefeiert; so besingt sie Corn. Giselbert Plemp[3]) mit schwungvollen Hexametern in seinen »Poëmata«, und denkt wehmütig ihrer Zerstörung. Guicciardini[4]) erwähnt bei Gelegenheit seiner Beschreibung der Niederlande unter den Malern Antwerpens neben Bol, Moro, Lambert Lombard, Floris und Breughel auch unseren Meister und spricht davon, daß dessen Hauptwerk, der Hochaltar der Frauenkirche zu Amsterdam, mit 2000 Kronen bezahlt wurde. Der Ruhm der Amsterdamer Altäre drang in die Ferne: ist doch das einzige, was Vasari[5]) über des Künstlers Tätigkeit zu melden weiß, die Nachricht von jenem großen Altar und dessen Kaufpreis. In den Beschreibungen der Merkwürdigkeiten Amsterdams kehrt die Schilderung der für Kirchen

[1]) Chronographia Petri Opmeri a mundi exordio ad sua. Coloniae 1625.

[2]) Rerum et urbis Amstelodamensium historia. Auctore Joh. Isacio Pontano, Amsterdam 1611.

[3]) Cornelii Giselberti Amstelodamensis Plempii poëmata; partim iterum partim recens edita. Antverpiae 1631.

[4]) Guicciardyn: »Belgium, dat is Nederlandt ofte Beschrijvinge derselvigen Provincien ende Steden. Amsterdam 1648.

[5]) Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori, architetti. Firenze ed. Lemonier 1857.

geschaffenen und in denselben bewahrten Kunstwerke unseres Malers immer wieder. Auch Plemp[1]) hat in dem Buch über seine Vaterstadt den Altar der Oudekerk nicht vergessen. Als Schöpfer der Glasfenster in derselben Kirche wird Aertsen zuerst von Dapper[2]) und Fokkens[3]) erwähnt. Der Letztgenannte spricht auch von dem Grab und der Grabschrift des Künstlers in der gleichen Kirche. Casparus Commelin[4]) nennt irrtümlicherweise bei der Beschreibung der Glasmalereien einen gewissen Digmann, doch dürfte dieser wohl nur für die technische Herstellung der Scheiben in Betracht kommen[5]). Die Reihe der bedeutenderen alten Chronisten schließt mit Wagenaar[6]) ab: allein er bringt nichts Neues. Wiederum hält er sich an Hadrianus Junius, übernimmt von Pontanus, neben anderem, das falsche Todesdatum und benutzt für die Erzählung von der Grabschrift des Künstlers den Commelin.

Im folgenden ist ein Überblick über das Gesamtwerk Pieter Aertsens versucht. Es wird sich im Rahmen dieser Betrachtung auch mancherlei ergeben, was für die äußeren Lebensumstände des Künstlers nicht unwichtig ist. So mag denn, um jenen Resultaten nicht vorzugreifen, sein Leben und Wirken in eingehender Weise erst später besprochen werden.

Die Gemälde des Künstlers.

Frühwerke des Künstlers waren bisher nicht bekannt oder vielmehr nicht beachtet. Zwar nannte de Roever richtig das

---

[1]) Amstels Oudheid etc. door Dr. P. Scheltema 6. Teil Amsterdam 1872, darin der Aufsatz: »Dr. Cornelis Gijsbertszoon Plemp en ziyne Beschrijving van Amsterdam«.

[2]) Dapper, 2. Hälfte, XVII. Jhrdt., cf. Weissman, Anmerkung No. 5.

[3]) Beschrijvinge der weydt-vermaarde Koopstadt Amsterdam etc. door M. Fokkens, Amsterdam 1662.

[4]) Beschrijvinge van Amsterdam etc. von Casparus Commelin, Amsterdam 1694.

[5]) A. W. Weissman, Zestiende-Eeuwsche Glasschilderkunst. Publikation der »Koninklijk Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam«.

[6]) Amsterdam in zyne apkomst etc. door Jan Wagenaar, III. Band. Amsterdam 1767.

Jahr 1546 für die Entstehung eines Altares in der Stiftung Jan van der Biests zu Antwerpen, wie es uns urkundlich überliefert ist[1]), doch das Werk selbst war unbekannt und so gut wie vergessen. Die Wiederauffindung des Altares bot mir erst die Handhabe, eine noch frühere Arbeit des Meisters zu bestimmen. Mit der Besprechung dieser mag begonnen werden, um die zeitliche Folge zu wahren.

Das Museum zu Lille besitzt unter No. 1046 ein Bild, eine holländische Bäuerin darstellend. Es wird in der Galerie als »Fermière hollandaise« von unbekanntem Meister bezeichnet, ist auf Holz gemalt und annähernd 95 cm hoch und 65 cm breit. Die Erhaltung ist mangelhaft.

Eine alte Bäuerin, fast lebensgroße Halbfigur, hält mit beiden Händen eine Holzmolle, in der ein paar Butterstücke liegen. Hinter ihr sind rechts und links kleine Holztonnen aufgebaut, vorn links steht ein Henkelkorb, in ihm sieht man weiße und buntgeprenkelte Eier. In der rechten Ecke ein hölzerner, milchgefüllter Eimer. Hellblauer, weißbewölkter Himmel bildet den Hintergrund, nur die linke, obere Ecke füllt ein vorspringender Mauerpfeiler aus starkgefugten, roten Steinen. Eine gelblichweiße Haube, die tief über Stirn und Schläfen gezogen ist und oben in zwei hornartige, seitliche Spitzen ausläuft, bedeckt den Kopf der Alten. Sie trägt ein ziegelrotes Kleid, das jedoch nur an wenigen Stellen sichtbar wird. Denn den Rock verbirgt fast ganz eine schwarze Schürze, ein gleichfarbiges Westchen läßt nur die Nestlung des Mieders frei. Die Ärmel stecken bis über die Ellbogen in schmutzig-violetten Stulpen. Ein gefälteltes Stückchen des weißen Hemdes sieht aus dem Halsausschnitt hervor. Dieser kräftige Akkord, verstärkt durch die warme, rote Färbung des Mauerpfeilers, steht im bewußten Gegensatz zu den übrigen, durchweg kühlen Tönen: so den hellgrau-braunen Tonnen, dem gelblichen Eierkorb, der weißen Milch im Eimer und dem luftigen hellen Himmel. Vorausgesetzt, daß die vielfachen Übermalungen des Bildes nicht auch hier im Spiel sind,

[1]) v. d. Branden, Geschiedenis der Antwerp. Schilderschool. Antwerpen 1883.

wäre gerade diese frische hellblaue Färbung des Himmels hervorzuheben, an deren Stelle später meist ein etwas schmutzig grünlich-blauer Ton tritt.

Die Haltung der Frau wirkt gezwungen und unbeholfen, die Verkürzung des über die Molle greifenden linken Armes ist dem Maler nicht geglückt. Die Figur ist eingezwängt und an der Bewegung behindert, so dicht sind die sie umgebenden Dinge herangeschoben. Hierdurch erscheint dann der Ellbogen unnatürlich in die Höhe gedrückt, die Funktion des Armes wird nicht deutlich. Auch das Zufassen der Hände ist nicht überzeugend, es zeigt sich hier bereits ein dem Künstler eigentümlicher Zug, der ihn nie verläßt; man möchte glauben, daß diese Hände gezeichnet wurden, bevor noch ein Gegenstand in ihnen lag. Ihre Stellung ist zwar richtig, die Finger sind wohl gekrümmt, aber die Illusion des festen Zugreifens, des engen Zusammenschlusses von Hand und Gegenstand wird nicht erweckt. Man glaubt, aus diesen Händen das Gefaßte wieder herausnehmen zu können, ohne daß sich die Haltung der Finger verändert. — Die Stärke des Künstlers offenbart erst der Kopf. Mit einem unerbittlichen Naturalismus ist der Maler all' diesen Runzeln und Furchen nachgegangen, hat er den eingefallenen Mund, die mageren Wangen mit den hervortretenden Backenknochen studiert und ganz besonders den Hals, unter dessen welker Haut die Schlüsselbeinansätze wie die Knorpel der Kehle klar hervortreten. Und doch ist die Gefahr, auf den Weg technischer Kunststückchen zu geraten, vermieden. Was den Wert ausmacht, das ist dieser Blick für die Würde der alten Frau. Bei aller Unbeholfenheit der Stellung, dem leeren Ins-Weite-Starren der Augen liegt etwas von Hoheit in der Dargestellten. Dieser feste, geschlossene Mund, die klaren, großen Augen reden eine deutliche Sprache vom Kampf mit den Mühen des Lebens. — Beim Studium des Bildes wiesen die angedeuteten Charakteristika immer wieder auf Aertsensche Arbeiten, mit denen wir uns weiter unten näher beschäftigen werden, hin. Die zwischen allerlei Gegenständen eingezwängte Figur, die ungelenke Armhaltung, das Nichtzufassen der Hände, schließlich auch das Thema der Darstellung ließen zahlreiche Parallelen zu

anderen Werken des Künstlers ziehen. In ganz besonderer Weise erinnerte aber der Kopf der Alten an jene anbetenden Frauen auf den Außenflügeln des Antwerpener van der Biest-Altares von 1546, den ich kurz vorher kennen gelernt hatte. Auf Grund der stilistischen Verwandtschaft mit diesem Stück glaubte ich das Liller Bild als ein Werk Pieter Aertsens ansehen und seine Entstehung zeitlich in die Nähe des Altares, wenn auch früher, ansetzen zu müssen. Diese Vermutung wurde nachträglich durch die Auffindung der freilich kaum noch lesbaren Bezeichnung ein wenig oberhalb der Mitte des unteren Bildrandes bestätigt. Über der noch leidlich kenntlichen Dreizackmarke, dem Signum des Künstlers[1]), fand sich die Jahreszahl, welche ich als »1543« las. Auch im Falle einer Unsicherheit in Betreff der letzten Ziffer würde sich aus den schon angedeuteten Stilgründen eine annähernd entsprechende Datierung mit Sicherheit ergeben.

Sogleich in diesem ersten Bild tritt uns Aertsen als ein Neuerer entgegen, das zeigt ein Blick auf die gleichzeitigen ähnlichen Werke anderer Künstler innerhalb der Profanmalerei. Die Hauptvertreter einer rein genrehaften Richtung sind im Anschluß an Lucas von Leyden die Advokaten- und Geldwechslerbilder eines Marinus von Roymerswaele, sowie der übrigen Nachfolger des Quinten Metsys, die ebenfalls stets als Halbfigurenbilder erscheinen. Der erste große Unterschied liegt im Vorwurf. Die Personen der genannten Darstellungen sind Vertreter des Bürgerstandes, in Ausübung ihres Berufes geschildert. Aertsen nimmt sich eine alte Bäuerin zum Modell. In der Komposition hatte sich die Metsysschule von dem alten Schema, das schon Petrus Cristus in seinem »Eligiusbild« benutzte, nicht entfernt: hinter einem Tisch, der den unteren Bildteil einnimmt, Halbfiguren und dicht an sie herangerückt, die Zimmerwand mit allerlei Gerät als fester Abschluß. Wie es auch seinem Vorwurf eher entspricht, hat nun Aertsen zunächst die Szene ins Freie verlegt. Man bemerkt keinerlei An-

[1]) Der Dreizack soll das Webeschiffchen darstellen und damit auf die Abstammung des Künstlers aus einer Weberfamilie — sein Vater war Strumpfwirker — anspielen.

deutung von Landschaft, keine Horizontlinie, nur den Himmel; ganz allein, eng an die Seite gerückt, steht ein Mauerpfeiler. Dieses völlige Abweichen vom lange beibehaltenen Schema dürfte der Künstler wohl nicht aus sich selbst geschöpft haben: es ist ohne die von Italien ausgehende Strömung wahrscheinlich nicht denkbar. Der Weg führt speziell zu venetianischen Vorbildern, Darstellungen aus der heiligen Geschichte und Portraits, die eine gleiche Behandlung des Hintergrundes aufweisen. Dieser Hintergrund besteht aus dem kontrastierenden Zusammenwirken von Mauerwerk und Fensteröffnung. Das Bild bietet den national-niederländischen Vorwurf, ausgedrückt in der fremden, neuen Sprache.

Nach den Forschungen van den Brandens stiftete 1546 der Antwerpener Seifensieder und Schöffe Jan van der Biest einen Flügelaltar von der Hand Pieter Aertsens in sein neugegründetes »van der Biest-Hofje«, das zum Heim für sechzehn alte Frauen und eine Magd zu ihrer Bedienung bestimmt war. Durch die Notiz bei de Roever auf dieses Werk hingewiesen, gelang es mir, es nach vielen Schwierigkeiten in dem Stifte Bogaerts-Torfs zu Antwerpen zu finden. Die alte Stiftung Jan van der Biests war in dieser weitaus größeren, modernen Anstalt aufgegangen: Meine Vermutung, daß auch das alte Inventar seinen Weg in das neue Haus genommen haben dürfte, wurde bestätigt. Zunächst fand ich nur das Mittelstück in einen Barockaltar eingelassen, der jetzt verhängt in einem früher als Hauskapelle benutzten Schlafsaal steht. Alle Fragen nach den Flügeln, die auf Grund der Überlieferung, wie nach den am Innenrahmen erhaltenen Angeln dagewesen sein mußten, blieben erfolglos. Endlich förderte eine mir von der städtischen Stiftsverwaltung freundlichst gestattete Untersuchung des auf dem Dachboden angesammelten Hausrates auch die Flügel zutage[1]).

Der Altar mit ausgeschweiftem oberen Abschluß hat eine größte Höhe von ungefähr 1¾ Metern. Er zeigt in ge-

[1]) Nach Abschluss vorliegender Arbeit teilt mir Herr Prof. Pol de Mont freundlichst mit, dass der Altar neuerdings in die Antwerpener Galerie überführt ist.

schlossenem Zustand auf jeder Außenflügelseite je sechs knieende alte Frauen; rechts vom Hl. Franciscus, links vom Hl. Wilhelm von Malewael patronisiert. Die Szene ist in einer Art offenen Halle gedacht, links und rechts stehen einfache Pfeiler, sie tragen einen mit skulpiertem Flechtband gezierten Architrav. Der Fußboden setzt sich aus großen, viereckigen, perspektivisch verlaufenden Fliesen zusammen, ein grünlich-blauer, bewölkter Himmel bildet den Hintergrund für die Figuren, die Angabe einer Horizontlinie fehlt. Äußerst charakteristisch sind die knieenden Frauen. Sie tragen durchweg große, weiße, faltige Hauben, deren Zipfel, ausgenommen bei zwei etwas jüngeren, noch unter dem Kinn herumgelegt sind und einen Teil des Rückens wie der Schultern decken. Einige haben ihre grauen Kleiderröcke umgeschlagen, wohl zur Schonung des Stoffes beim Niederknien, man sieht das helle, pelzartig gestreifte Futter. Die Köpfe zeigen wieder den scharfen Blick des Künstlers für die Eigentümlichkeiten des Alters; auf ihre nahe Verwandtschaft mit dem Kopf des Liller Bäuerinnenbildes wurde schon oben hingewiesen. Vortrefflich sind die Hände, das Harte, Verarbeitete der leichtgekrümmten Finger. Inmitten der rechten Flügelgruppe steht der Hl. Franciscus, ein junger Mönch, beide Hände segnend erhoben. Sein Kopf ist geneigt, der Ausdruck etwas weichlich posierend. Kräftiger ist der Hl. Wilhelm auf der Gegenseite gelungen. Seinen Kopf deckt ein Stahlhelm, die Linke hält eine wehende, rotgrüne Fahne, die Rechte mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger erhebt sich wie zum Segen. Diese Gegenüberstellung der beiden Heiligengestalten gibt einen eigenartigen Zusammenklang: das etwas Weich-Passive des Franciscus mit seinem im verlorenen Profil gehaltenen Gesicht, auf der anderen Seite der impulsive Hl. Wilhelm, Kopf und Helm im scharfen Profil. Die ganze Komposition ist in der Einfachheit ihrer Anordnung, den warm lebendig aufgefaßten Figuren der alten Frauen und dem kräftigen Zusammenschluß der gesamten Gruppe von entschiedener Größe.

Bei geöffneten Flügeln erblickt man die Kreuzigung Christi als Mittelbild, auf dem linken Innenflügel Johannes den

Evangelisten, auf dem rechten Johannes Baptista mit dem Stifter Jan van der Biest, im Hintergrund die Taufe Christi und Predigt Johannes des Täufers.

Betrachten wir zuerst das Hauptstück, die Kreuzigung. Christus zwischen den beiden Schächern; am Stamm des Kreuzes Magdalena, die Rechte auf das Salbgefäß gestützt[1]). Von links her naht sich Maria, in Begleitung zweier Frauen, noch weiter zur Ecke scheint eine dritte zu knien. Beide Hände über die Brust gekreuzt, kommt von rechts Johannes heran. Zwischen diesen Figuren sieht man römische Reiter mit Lanzen und Feldzeichen; das Pferd des vordersten, unter dem man sich wohl den Hauptmann zu denken hat, wofür auch die geschlossenen Augen sprechen, wird von einem Mann am Zaum geführt. Ein berittener Krieger neben ihm auf einem Pferd mit weit vorgestrecktem Kopf trägt einen Rundschild, in dessen Mitte sich ein großes lateinisches A, die Signatur des Künstlers, findet. Im Hintergrund Krieger zu Pferde und zu Fuß, die in der Richtung auf die hochgelegene Stadt abziehen. In der rechten Ecke würfeln drei Kriegsknechte um das Gewand Christi. Der Himmel ist wild zerrissen, schwarze Vögel umflattern die Kreuze.

Das Bild kommt über eine gewisse Steifheit nicht hinaus; die Komposition hält sich, wie wir weiter unten sehen werden, an das damals allgemein übliche Schema. Im einzelnen sind die Figuren höchst ausdruckslos und unschön in der Bewegung. Die Kreuzigung ist ein typisches Produkt der italienisierenden Moderichtung, wie wir sie ähnlich in zahlreichen Arbeiten anderer Meister, z. B. von Coxie, Scorel u. s. w. besitzen. Betrachten wir nur einmal die in der Bonner Sammlung be-

[1]) Bemerkt sei, dass hinter der knienden Magdalena ein menschlicher Fuss, sowie der untere Teil zweier Pferdebeine sichtbar ist. Allenfalls liesse sich vermuten, wenn es auch stark verzeichnet wäre, dass der menschliche Fuss dem Führer des Pferdes zugehört. Dagegen sind die Pferdebeine völlig unmotiviert. Diese Partie ist aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich anders gedacht gewesen. Vielleicht sind bei der Umänderung der Figuren diese Dinge als »Füllung« aus Bequemlichkeitsgründen stehen gelassen.

wahrte »Kreuzigung« von Jan von Scorel, ein mit der Jahreszahl 1530 datiertes Bild. Die Vergleichspunkte sind zahlreich. Zunächst folgt die Anordnung der Kreuze bei beiden Künstlern dem üblichen Kanon. Christus in der Mitte, von vorn gesehen, das Kreuz des vom Beschauer linken Schächers schräg in das Bild hineingeschoben, der rechte dagegen fast ausschließlich vom Rücken sichtbar, in stark verzerrter Bewegung. Bei Aertsen zeigen die Schächerkreuze noch eine nach hintenüber geneigte Aufstellung, wodurch die Raumillusion wächst. Diese Art erinnert z. B. an Tintorettos Bild in der Scuola di S. Rocco zu Venedig. Hinter dem Kreuz Christi und dasselbe umschlingend kniet Magdalena; links findet sich eine Gruppe, rechts eine Einzelperson. Sehr gleichartig sind die Hintergrundfiguren, die römischen Reiter, deren Lanzen und Feldzeichen sich scharf vom Himmel abheben, die galoppierenden Pferde mit den dicken, zur Seite gewandten Hälsen. Die Krieger sind in heftiger Bewegung und ziehen in fluchtartiger Eile davon. Nur etwa in der Behandlung des Raumes ist bei Aertsen einem Bilde wie dem Scorelschen gegenüber ein gewisser Fortschritt zu verzeichnen. Bei Scorel geht die eigentliche räumliche Vertiefung nicht über die Bühne der vorderen Szene hinaus, der Hintergrund wirkt eher als gemalter Prospekt, während Aertsen den Übergang viel geschickter gestaltet. Der Abschluß mit dem Blick auf Jerusalem baut sich auf seinem Bild durchaus natürlich und unabsichtlich auf, die durchgehende Linie des sanft absteigenden Gebirgskammes erhöht den einheitlichen Charakter. — Der Macht des italienisierenden Zeitgeschmackes ist reichlich Tribut gezollt. Man betrachte die Stoffbehandlung, z. B. an der Gestalt der Maria. Der Körper verschwindet unter dieser Flut des Gewandes, diesen schweren, gewundenen Falten. Ebenso unglücklich drapiert ist Magdalena, deren Kleidung nur lose umgehängt zu sein scheint. Die Gewandung des Johannes ist einfach und glaubhaft. Im Kolorit ist von der alten Zeit nichts übrig geblieben; kaum sind noch einige ungebrochene Farben verwandt, es herrscht die Mischfarbe, der unausgesprochene changierende Ton. Den Kopf Marias bedeckt ein weißes Tuch, aus dem Grau des Mantels

kommen die leicht olivgrün getönten Ärmel des Kleides hervor, über sie sind goldgelbliche Stulpen gezogen. Die erste der sie begleitenden Frauen hat violetten Kopfschmuck und einen goldbräunlichen Mantel, die Kleiderärmel sind oliv. Der Überwurf des in der Ecke knienden Mädchens ist violettrot. Magdalena trägt ein grünliches Unterkleid, gelbe Ärmel mit rotbräunlichen Schatten, das Flechtbandmuster an ihrem Salbgefäß ist orangerot. Mantel und Gewand des Johannes sind rot, verschieden abgetönt, dagegen steht häßlich das unangenehme Ziegelrot des Kriegsknechtes in der rechten Ecke. Überdies ist auch noch der Führer des Pferdes hinter dem Kreuz mit rotem Koller bekleidet. Über die Brust des rechten Schächers hängt ein gelbes Tuch mit Schatten, die ins Rötlichbraune und weiterhin ins Rostrote spielen. Unter einem olivgrünen Mantel wird der tief blaugrüne Panzerkoller des Hauptmanns sichtbar. Die Gewandärmel sind hellgelb. Stark auf den Effekt hin ist das Inkarnat behandelt. Das Gesicht Christi scheint blaugrau angelaufen zu sein, die Arme zeigen dicke, blaue Adern, der Nabel, die Seitenwunde sowie die Fußzehen spielen ins Grünliche. Fettige, rosafarbene Fleckchen, die einen gewissen Schminkton haben, deuten die Gesichter der Reiter an. Grünblau ist der Himmel, mit gut gemalten, weißen, sich zusammenballenden Wolken. Ein leuchtender, horizontaler Streifen hellt das Dunkel auf. — Charakteristisch für den Künstler und in dessen späterer Entwicklung immer wieder zu beobachten ist die rundliche, an weiches Gefieder erinnernde Behandlung von Kraut- und Blattwerk. Ebenso der Typus seiner Menschen, speziell der in kleineren Dimensionen gehaltenen, wie sie also besonders bei Hintergrundstaffagen und kleinfigurigen Bildern vorkommen. Es sind dies magere, hohe Gestalten, mit langen, schlotternden Gliedern, sehr schmalen und dünnen Köpfen, die Gesichter meist von Vollbärten umrahmt. Ihr Gang scheint mehr ein Vorwärtsstolpern zu sein. Die abziehenden Soldaten auf vorliegendem Bild lassen diese Eigentümlichkeiten am besten erkennen, aber selbst die Gruppe der Maria mit ihren Frauen hat jenen etwas zögernden, unsicheren Gang. Der Beschauer kann das unangenehme Gefühl nicht unter-

drücken, daß die Figuren vorwärts oder rückwärts umfallen müssen.

Der rechte Innenflügel zeigt, wie schon bemerkt, das Portrait des Stifters mit seinem Patron Johannes dem Täufer. Jan van der Biest, ein bartloser, lockiger Mann in mittleren Jahren, kniet vor einem Tabouret, auf dessen olivgrüner Decke das Gebetbuch liegt. Sein Blick ist auf den Kreuzigungsvorgang des Mittelbildes gerichtet zu denken. Das Wappen, drei schwarze, gebrochene Balken in weißem Felde, in der oberen linken Ecke ein rotes Kreuz, lehnt vor ihm gegen das Tabouret. Sein langes Gewand ist bläulich-violett getönt, vom Leibgurt hängt eine orangerote Tasche herab. Hinter ihm steht der Täufer mit langem Haar und Bart, seinen Kopf zu dem Lämmchen niedergebeugt, das er auf dem linken Arm trägt. Die rechte Hand faßt die Kreuzesfahne, ein weinroter Mantel umhüllt die Gestalt. Ein wenig weiter sieht man die Taufe Christi: vor Johannes kniet der Heiland, neben ihm werden von zwei Engeln die Gewandstücke gehalten. Die Engel haben merkwürdige Schmetterlingsflügel mit rosa-schwarzgelben Tupfen. — Ganz zurück ist die Predigt des Täufers dargestellt, der, hinter einer primitiven Baumkanzel stehend — einem quer zwischen zwei Bäumen befestigten Ast — zu seiner Gemeinde spricht. In einer rosa-gelben Gloriole erscheint hoch oben Gottvater, mit der Rechten segnend, vor ihm, ebenfalls in einer kleinen, runden Glorie, schwebt die Taube des Hl. Geistes herab. Unter den um den Täufer versammelten Zuhörern begegnen wir wieder jenen langen, hageren Gesellen, mit den eiförmigen Schädeln. Auch ohne daß sie, wie hier, eine bestimmte Rolle spielen, scheinen diese kleinen Figuren in der Zeit des Romanismus zum Füllen und Beleben der Hintergründe sehr beliebt geworden zu sein. Man findet vielfach ähnlich schlanke Gestalten, die in der Hast der Bewegung dem Stolpern nahe sind. — Die Behandlung des Baumschlages ist deutlich zu erkennen: Das weiche und runde Laub hat etwas Leichtes, das, wie oben bemerkt, an Vogelfedern erinnert. Die Stämme der Bäume sind oft bis zum Boden herab mit dünnem Grün bewachsen. Ein besonders gutes Beispiel bietet der Baum rechts von dem predigenden Täufer. — Einige der besprochenen

Punkte weisen in stärkerem Maße auf italienische Vorbilder zurück. So denkt man bei dem segnenden Gottvater in der Gloriole etwa an die gleichen Darstellungen in Raffaels Loggien. Die kleinen, beweglichen Figuren, die von niederländischen Malern, wie Scorel, Heemskerk etc., allgemein übernommen wurden, mögen ihren Ursprung in Werken Signorellis und Michelangelos haben, auch bei Raffael, z. B. der »Madonna mit dem Diadem« (Louvre), kommen sie vor. Jene mit Blattwerk umsponnenen Baumstämme sind dagegen besonders in der venetianischen Kunst beliebt. Man ziehe — von vielen anderen abgesehen — etwa den Stich nach dem untergegangenen Gemälde Tizians, »Ermordung des Petrus Martyr«, von 1530 herbei. Dort findet man auch die paarweis sich überschneidenden Bäume, wie wir sie auf anderen Aertsenschen Arbeiten noch oft kennen lernen werden.

Der linke Flügel zeigt den zweiten Namensheiligen des Stifters, Johannes den Evangelisten auf Patmos, das Buch auf dem Schoß, die Feder in der Hand. Neben ihm den Adler, der Schreibfutteral und Tintenfaß seines Gebieters an einem Schnürchen im Schnabel trägt. Mit der rechten Klaue greift das Tier an einen runden Metallschild, welcher einen Löwen als Halter des oben beschriebenen Stifterwappens, mit der Umschrift: »S. Jan van den Biest« aufweist. Über dem Apostel hat sich der Himmel geöffnet, in violett-rosa und gelben Farbtönen leuchtet die Gestalt der Madonna hervor: auf der Mondsichel stehend, einen Sternenkranz über ihrem Haupte, faltet sie betend die Hände. Ihr zu Füßen ein fürchterlicher Drache mit sieben Köpfen, dazu Flügeln und Klauen. Bei der Gestaltung dieser Szene dürfte der Künstler wohl an die gleiche Darstellung auf Dürers Apokalypse, Blatt XI, gedacht haben. Die Anordnung ist hier wie dort durchaus übereinstimmend, oben Gottvater, darunter die Engel mit dem auf einem Tuch sitzenden Christkind, weiter Maria auf der Mondsichel mit dem Strahlenkranz und rechts von ihr der Drache. Freilich zeigt die Ausführung keine dürerische, sondern raffaelische Empfindung. Die Figur des Evangelisten ist aus mehr als einem Grunde interessant. In ziegelrotem Gewande, den grauen Mantel über den Unter-

körper geschlagen, sitzt er da; die Linke hält das Buch auf dem Schoß fest, die Rechte erhebt die Feder, wie um einen Augenblick das Nachdenken zu unterstützen. Das rechte Bein ist weit vorgestreckt, das linke im Knie stark gebogen und zurückgestellt. Ohne Zweifel wollte der Künstler einen Moment tiefer Überlegung veranschaulichen. Für nicht wahrscheinlich halte ich es hingegen, daß etwa hier die Wirkung der himmlischen Vision gezeigt werden soll, dafür ist denn doch der Kopf von der Erscheinung zu stark abgewandt und drückt zu wenig Erstaunen aus. Das Bestreben ist offenkundig, der Gestalt des Evangelisten eine möglichst vielsagende, repräsentative Haltung und Gebärde zu verleihen, die uns aber ganz im Gegenteil eher keck und übermütig erscheint. Deutlich lässt diese Gestalt den Niederschlag italienischer Formensprache erkennen. Denn das Bestreben, erhöhten Ausdruck durch verstärkte Bewegung zu geben, ist eben italienisch. Auch in diesem Johannes dürfen wir einen Abglanz jener Welt neuen Lebens erkennen, die Michelangelo in der sixtinischen Decke geschaffen hat. Und greifen wir dem Werk unseres Aertsen um ein Jahrzehnt vor, so finden wir im Amsterdamer »Eiertanz« eine in der Bewegung aufs engste dem Johannes verwandte Figur, nämlich den lustigen Bauernburschen, der das eine Bein von sich streckt und zurückgelehnt den Krug erhebt, während er den Mund zum Scherzen öffnet. Das italienische Formenkleid hat in der Evangelistenfigur des vorliegenden Altarflügels das Bäuerlich-Gesunde nicht verhüllen können, deshalb erscheint uns der Heilige ja so unheilig! Wenn der Künstler im »Eiertanz« mit den gleichen Mitteln am richtigen Platze steht, so ist er da eben, dem Stoffe nach, in seinem nationalen Element; der Augenblick ist gekommen, wo die Form im Inhalt aufgeht. So bildet der Altar ein wichtiges Dokument für die Entwicklung Aertsens. Die Kreuzigung zeigte einfach die enge Anlehnung an die gleichzeitigen, italienisierenden Modearbeiten, der Flügel mit Johannes dem Evangelisten verriet das Ringen mit der neuen Anschauung. Dagegen läßt das Außenbild in der Darstellung der alten Frauen bereits eine Verschmelzung beider Elemente, nämlich der nationalen Eigenart und des italienischen Formalismus, erkennen.

Erst aus dem Jahre 1550, also sechs Jahre später, besitzen wir wieder ein datiertes Gemälde, das »Bauernfest« im Wiener Hofmuseum. Auf Grund stilistischer Verwandtschaft glaube ich aber in die Zeit zwischen diesem Werk und dem van der Biest-Altar noch ein Bild einschieben zu dürfen, das dem Altar zweifellos nahe steht. Es befindet sich, richtig bezeichnet, unter No. 163 in der Gemäldegalerie zu Braunschweig und wird »Geflügelhändler« benannt. Eine alte Frau und ein junger Mann sitzen zwischen allerlei Körben mit Obst und Eiern, einer Holzschale mit totem Geflügel und einem Hühnerkäfig. Die Alte hält in der erhobenen Rechten einen Hasen, die Linke faßt an den Henkel eines Obstkorbes. Der junge Bursche hockt mit dem Rücken gegen den Beschauer auf einem Stein, die Linke auf einen Krug stützend, mit der Rechten ein paar Hühner emporhebend. Den Hintergrund bildet links oben ein Mauerpfeiler, vor ihm ein großer Krug. Weiter rechts, bis zum Gürtel sichtbar, ein junges Mädchen, den Blick aus dem Bilde gerichtet. Ganz hinten Bäume, zwischen ihnen eine Mühle. Das an und für sich nicht sonderlich erfreuliche Stück gibt einen klaren Begriff von dem Kampfe des Künstlers mit dem Raumproblem. Mag auch zwischen diesem Werk und der »Bäuerin« des Liller Museums eine Reihe von uns unbekannten Arbeiten liegen, so ist es hier doch möglich, den Versuch zu beobachten, aus dem Genrebild mit Halbfiguren in das mit ganzen überzugehen. Bezeichnend für die Zwischenstufe, die das Braunschweiger Bild einnimmt, mag es vielleicht sein, daß man beim ersten Blick nur die Oberkörper der Figuren zu sehen vermeint. Erst nach einiger Zeit bemerkt man die recht ungeschickt arrangierten unteren Partien. — Die Komposition birgt manches Neue. Das Kühnste ist zweifellos die Rückenfigur des sitzenden Händlers, für die man in den Niederlanden zu diesen Zeiten wohl schwerlich ein Vorbild finden dürfte. Das hat eben die revolutionäre Macht der aus dem Süden gekommenen, neuen Botschaft gezeitigt. Auch für solche bescheidenen Versuche mögen Schöpfungen wie die Sklaven Michelangelos an der sixtinischen Decke die erste Anregung gegeben haben. — Einen

sitzenden, lebhaft bewegten Mann nicht allein, sondern als Glied einer Gruppe zu geben, diese Aufgabe stellt sich der Künstler. In dem Braunschweiger Bilde glaubt man den nach der Lösung suchenden Gedankengang verfolgen zu können. Wie ließen sich die beiden Hauptfiguren miteinander in Beziehung bringen, ohne daß sich ein allzu schematisches Gegenüber, z. B. von zwei Profilfiguren, ergab? Der ziemlich en face gesehenen Alten setzt Aertsen die Rückenfigur des jungen Mannes entgegen; durch die Abwendung vom Beschauer soll sich die Zugehörigkeit zur Gruppe aussprechen, während der gezwungen ins Profil gebrachte Kopf wieder eine Konzession an den Betrachtenden darstellt: ein Dilemma, über das die Kräfte des Malers noch nicht hinweghelfen. Durch den absoluten Raummangel wirken die verkürzten Körperteile ganz unglücklich, die Häufung von allerlei Beiwerk deckt auch den kleinsten Raum zu und engt die Gestalten vollständig ein, jede Bewegungsmöglichkeit scheint ihnen genommen zu sein. Man hat das fatale Empfinden, Silhouetten ausgeschnitten und auf eine Fläche geklebt zu sehen. Darin nicht allein, auch in anderem finden wir stilistische Berührungspunkte mit dem Liller Bild. Der Kopf der alten Frau deutet auf zeitliche Nähe. Auch hier die Freude am Herausarbeiten von Furchen und Runzeln des Gesichtes, von Muskeln und Sehnen des Halses. Der starre Ausdruck ist jedoch um einige Grade gemildert. Nicht übel gelang das junge Mädchen im Hintergrund, der halb vom Rücken gesehene Oberkörper mit dem leicht über die Schulter zurückgewandten Kopf. Sie zeigt die dritte Stellungsmöglichkeit und verstärkt den Eindruck des von Figur zu Figur sorgfältig Berechneten. An die Komposition des Liller Bildes läßt der auch hier in der oberen linken Ecke angeordnete Mauerpfeiler denken. Die Auflösung seiner Silhouette durch allerlei Blattwerk entspricht der Vorliebe, die Bäume bis tief zum Stammbeginn grün bewachsen darzustellen. Die Farben sind hart und kühl. Recht unangenehm wirkt die weiße Jackenweste des Burschen, mit ihren verwaschenen, violetten Schatten, die zwischen blaugrau und violett changierende Schürze der Alten, ihr weißes Brusttuch sowie die gleichfalls

weißen Hemdsärmel, die aus der gelben Jacke hervorkommen. Die Kleidung des jungen Mädchens weist eine graue Weste und blaue, ins violett spielende Ärmel auf. Aus diesen indifferenten Farben knallen die roten Ärmel und Strümpfe des Burschen in etwas roher Art heraus. Der Himmel ist dünn hellblau getönt und weiß bewölkt. Die Hintergrundsbäume sind frisch hellgrün und nur sehr dünn aufgepinselt, so daß sie fast wie später, gegen die ursprüngliche Absicht, hineingesetzt erscheinen. Das Blattwerk ist kleinlich gelockt, die beiden sich überschneidenden Bäume ein sich immer wiederholendes Motiv. Signatur oder Jahreszahl ließ sich nicht finden, doch mögen sie durch die an den Rändern besonders starken Übermalungen verdeckt worden sein. In Rücksicht auf die verschiedenen, dem Liller Bild verwandten Züge sowie auf die eigenartige Entwicklungsstufe, welche das Braunschweiger Bild im Werk des Meisters einnimmt, möchte ich seine Entstehung in die Jahre zwischen 1545 und 1550 verlegen.

Das in der Reihe nun folgende »Bauernfest« im Wiener Hofmuseum, ein auf Eichenholz gemaltes, 85 cm hohes und 171 cm breites Bild, trägt das Datum der Entstehung, die Jahreszahl 1550. Zwei Bauern und eine Bäuerin sitzen im Vordergrund hinter einem runden Tisch, auf dem Schüsseln, Gläser u. s. w. stehen. Links von der Gruppe sind zwei Männer mit der Bereitung des Essens beschäftigt. Hinter der Mittelgruppe blickt man in das durch eine kleine Treppe zugängliche Zimmer eines gartenhausähnlichen Gebäudes. Darin sitzen um eine weißgedeckte Tafel verschiedene Gäste. Rechts vom Hause, neben einem Eßtisch, zwei Paare. Weiter zurück noch drei andere, die nach den Melodien eines Dudelsackspielers tanzen.

In räumlicher Beziehung ist hier ein entschiedener Fortschritt zu verzeichnen. Die Hauptfiguren sind in ihrer Größe reduziert, die Dinge nicht mehr allzudicht aneinandergerückt: die Furcht, auch nur den kleinsten Raum unausgefüllt zu lassen, scheint gewichen zu sein. Das Hauptinteresse beansprucht aber das Bild aus dem Grunde, weil es das ungezwungene fröhliche Treiben einer Schar von Landleuten be-

handelt. Der Künstler stellt also den Bauer nicht mehr ausschließlich in seiner beruflichen Tätigkeit dar, somit greift er ein Thema wieder auf, wie es ähnlich vor ihm Cornelis Metsys zum Gegenstand kleinerer Kompositionen gemacht hat. Ein Vorwurf wie dessen »Bauernschlägerei« gehört demselben Darstellungskreis an.

Die groben, unwirschen Bauernköpfe sind noch unmittelbarer beobachtet als bisher: besonders die beiden Köche links sowie die zwei Männer am Tisch zeugen von köstlicher Naturwahrheit. In diesen Gesichtern mit den klobigen Nasen, den dicken Lippen, dem ungeschnittenen Lockenhaar, das manchmal noch den Eindruck der Kopfbedeckung aufweist, ist nichts verschönt. Aber noch mehr ist beobachtet, man sehe nur, wie sich die bäuerliche Dummpfiffigkeit des Mannes am Kessel ausdrückt. Aus gegenständlichen Gründen ist der in der oberen rechten Ecke dargestellte Tanz interessant. Denn nicht nur Bauern, sondern offenbar auch Edelleute, vornehme Herren, nehmen an dem Vergnügen teil. Ihre Kleidung, ein Wams mit abstehenden Schößen, kleine Pluderhosen, Barett und Degen unterscheidet sie, ebenso wie die Vollbärte, von den Bauern. Einer der Kavaliere, herablassend genug seine Huld einer simplen Bäuerin zu schenken, hat sich neben der Wand des Häuschens einen Platz zum Kosen ausgesucht. Unter den Leuten in der kleinen Stube befindet sich ein ernster Mann, mit großem, schwarzen Bart, in pelzverbrämtem Gewand, einen Federhut auf dem Kopf. Er schaut gar düster drein und scheint sich wenig um seine lustige Nachbarin zu kümmern, die sich ihm mit dem Krug in der Hand zuwendet. Dieser bärtige Mann kommt noch auf einem anderen, später zu besprechenden Bild vor. Da er aus der Menge der wenig individuellen Köpfe merkwürdig herausfällt, soll vielleicht eine bestimmte Persönlichkeit in mehr porträtmäßigem Sinne dargestellt sein.

In der Fülle neuer Bewegungsmotive und ihrer künstlerisch annehmbaren Wiedergabe ist ein gewaltiger Fortschritt zu verzeichnen. Nur einzelne Züge erinnern an dergleichen Plumpheiten, wie wir sie mehrfach auf den oben besprochenen Bildern kennen lernten. Ein wenig mahnt die Armhaltung des jungen

Mannes am vorderen Tisch, der so ungelenk mit herausgedrücktem Ellbogen zu seiner Nachbarin hinüberlangt, an die Stellung der Liller Bäuerin. Etwas steif und gliederpuppenhaft bleibt freilich das meiste, z.B. die tanzenden Bauern. Um so erfreulicher wirkt dann eine so reizend komponierte Gruppe wie die des Edelmannes mit seinem Liebchen am Fuß des Gartenhauses. — Der Baumschlag ist nach dem alten Rezept gemacht, womöglich noch kleinlicher wie sonst, an Mimosengezweig erinnernd. Auch die laubumwachsenen Stämme und die kreuzweis überschnittenen Bäume finden sich wieder. Sehr weich ist der Blick auf den grünen Dorfbusch, mit dem Kirchturm darin. Das Auge wird um so leichter und weiter hinausgeführt, weil auf der linken Seite des Häuschens durch einen Bretterzaun mit kleiner Pforte dem Blick ein Ziel gesetzt ist. Vom Himmel, der sich im Ton schon mehr dem Grünblau nähert, heben sich schwarze, flatternde Vögel ab. Der Gesamtfarbton beruht im wesentlichen auf dem in den Männerkleidern vorherrschenden Rot und dem kräftigen Grün von Gras und Baumschlag. Die Technik ist sicher; mit großer Bestimmtheit sind malerische Feinheiten, wie z. B. die Lichtreflexe auf den Weingläsern, zum Ausdruck gebracht. Daß ich in einer Zeichnung der Dresdener Sammlung eine Vorstudie zum Wiener Bild sehe, wird bei Besprechung der Zeichnungen näher ausgeführt werden.

Ein dem Wiener Bauernfest in erster Linie gegenständlich verwandtes Bild, das aber auch zeitlich nicht viel später entstanden sein dürfte, konnte ich im Brüsseler Privatbesitz, in der Sammlung des Herrn P. Dansette, für unseren Meister bestimmen. Leider war es mir seinerzeit unmöglich, das Werk irgendwie genauer zu untersuchen; ich muß also die Frage nach Signatur und Datierung vorerst offen lassen. Das annähernd 1 m breite und 80 cm hohe Bild führte die Bezeichnung »Kermesse villageoise« von unbekanntem Meister. Es fällt durch einen außerordentlichen Reichtum an Figuren und zahlreiche, verschiedene Szenen auf. Den Schauplatz bildet ein Dorfanger, die Mitte des Bildes nimmt der Dorfteich ein, hinter ihm, auf einer kleinen Bodenerhöhung, steht eine Kapelle.

Vom Hintergrunde links her führt in die linke vordere Ecke eine Straße, an ihr liegen Bauernhäuser und Gärten. Ein zweiter Weg geht in der Höhe der Kapelle ab und biegt zwischen dieser und dem Teich in die vordere rechte Ecke. Der hierdurch vielfach geteilte Raum bietet nun eine Fülle von Szenen, die in mehr oder minder losem Zusammenhang zum Hauptthema, nämlich dem Kirchweihfest, stehen. Dieser eigentlich wichtigste Vorgang spielt sich im Hintergrund ab. Rechts von der in der Mitte stehenden Kapelle eröffnet sich, von Bäumen umrahmt, der Durchblick auf eine tiefer gelegene Ortschaft. Von unten herauf kommt eine Prozession, deren Spitze bereits um die Kapelle herumgezogen ist. Bogenschützen und Emblemträger eröffnen den Zug, es folgen zwei Männer, die auf ihren Schultern die Statue eines Heiligen tragen, Burschen mit Fahnen, Chorknaben mit brennenden Wachsfackeln gehen den Priestern und dem Meßner voran. Allerlei Volk macht den Beschluß. Der Zug tritt auf eine Waldwiese, durch das Gezweig der Bäume erkennt man die Bauernhäuschen des Dorfes. Einige Gruppen sind stehen geblieben und lassen die Prozession an sich vorbeiziehen, etwas weiter rückwärts balgen sich, unbekümmert um die Kirchenfeier, ein paar Bauern. Mehr nach dem Vordergrund, dem Dorfweg folgend, steht ein großes, vielgestaltiges Gebäude, halb Burg, halb Bauernhaus, unter Bäumen, deren Stämme bis weit hinunter grün bewachsen sind und allerlei malerische Windungen aufweisen. Ein Zaun, der bis in die vordere linke Ecke reicht, trennt die Straße vom Garten, in ihm sind Knechte und Mägde bei der Arbeit. Am Ende dieses Gartens erhebt sich eine Scheune, ihre Tore sind in der Vorder- wie in der Rückwand geöffnet. In den dadurch gebildeten, ganz dunklen Rahmen hat der Maler ein reizvolles Stückchen silbergrünlichen Buschwerkes als Durchblick hineingesetzt. Auf der Straße, die neben dem Zaun verläuft, stehen Buden mit Kinderspielzeug, Fähnchen, Trommeln usw.; an ihnen wandern einige Gruppen vorbei.

Analog dem, was wir beim Wiener Bauernfest beobachteten, ist hier wieder zwischen Bauern und Edelleuten geschieden. Auch unter den Frauen erkennt man Vornehme und Bäuerinnen.

Der niedliche Zug, der die »Annäherung« der Vertreter beider Stände am deutlichsten charakterisiert, findet sich hier ebenfalls: einer der noblen Herren spaziert, an jedem Arm eine Schöne führend, einher, und zwar weist die feine, schwarze Kleidung der einen auf die Städterin, während die zweite durch roten Rock und Mieder, weiße Schürze und Haube ihre bäuerliche Herkunft bekundet. Vor ihnen ein zweiter, vornehm gekleideter Herr, neben ihm ein städtisch angezogenes Mädchen, das er zärtlich umfaßt. Ganz im Vordergrund eine ältere, dunkelgekleidete Frau mit vorn aufgeschlagenem Rock, der das helle, pelzähnlich gestreifte Futter sehen läßt, sie hält an jeder Hand einen kleinen, blondgelockten Knaben, ein dritter geht hinter ihr. Sie tragen als Spielzeug Papierwindmühlen und Fähnchen in den Händen. Zwischen der Kapelle und dem oberen Teichrand tanzen sechs Paare nach den Klängen eines Dudelsackes, den ein auf dem Wagen weiter rechts stehender Mann bläst. Mit Ausnahme eines Herren in schwarzem Wams und rotgeschlitzten Pumphosen sind die Tänzer bartlose, einfach gekleidete Bauern in grauen, schmutzig-olivgrünen und mattroten Kleidern. Nahe bei dieser Gruppe liegen die abgeworfenen Mäntel der Tanzenden, ein einzelner Degen, der dabei ist, mag dem Edelmann zugehören. Auf dem Weg, der um den Teich herum nach der unteren rechten Ecke zu verläuft, steht ein vierrädriger Planwagen, zwei trefflich gezeichnete Bauernpferde mit müde gesenkten Köpfen davor. Unter dem emporgeschlagenen Verdeck sieht man ein Pärchen: scheinbar wieder ein vornehmer Herr mit einer jungen Bäuerin. Auf dem Deichselansatz, den einen Fuß auf die vordere Wagenkastenwand gesetzt, steht der obengenannte Dudelsackbläser. Der Lenker des Gefährtes hockt im Damenreitsitz mit einem emporgezogenen Bein auf dem rechten Zugpferd. Eine Wasserbütte vor dem Gespann deutet darauf, daß die Pferde soeben getränkt worden sind. Von rechts eilt eine Alte mit einem Knaben herbei, der die Hände flehend erhebt. Sie dürften wohl zu dem Bettler gehören, der weiter vorn auf dem Weg sitzt, vor sich den mit Steinen gegen das Wegfliegen beschwerten Bettelbrief. Es bleibt nun noch eine merk-

würdige Szene übrig: durch das Wasser des Teiches, in dem sich auch ein paar Hunde herumtreiben, reitet auf einem Schimmel ein Mann mit schwarzem Bart und Hut, dunkelgrau-violettem Wams, in der Rechten einen Stock. Er wendet seinen Kopf zurück zu einem rotröckigen, rotbemützten Mädchen, das, ihn umschlingend, hinter ihm auf dem Pferd sitzt. Also eine kleine Entführung! — Offenbar als Erinnerungszeichen an die Kirmes tragen die meisten Leute dreieckige Fähnchen, wohl mit einem Heiligenbilde darauf, bei sich. —

Die Zuschreibung des Bildes an Aertsen läßt sich Punkt für Punkt aus stilistischer und gegenständlicher Übereinstimmung mit seinen anderen Werken belegen. Im Vergleich zu dem Wiener Bauernfest ist eine bedeutende Fortentwicklung zu erkennen. Der Blick des Künstlers für die malerischen Reize seiner Umgebung hat sich erheblich geschärft, die Freude am Leben und Treiben des Volkes spricht aus jedem Pinselstrich: Können und Sehen hält gleichen Schritt. — Von dem Schema des Wiener Bauernfestes, das im weiteren Sinne immer noch als Halbfigurenbild mit Hintergrundszenen aufgefaßt werden kann, ist abgegangen. Die Figuren des Vordergrundes stehen hier vollkommen frei und unüberschnitten, von Kopf bis Fuß sichtbar. Die größten, am weitesten vorgerückten, mögen eine durchschnittliche Höhe von 15 cm haben, die kleinen Gestalten der Prozession eine solche von 4—5 cm. Ihr Typus ist der bekannte: große, schlanke Gestalten mit etwas unbeholfenen Bewegungen und meist harter Kopfdrehung. Besonders jene Stellung, die den Körper im Profil, den Kopf en face erscheinen läßt, ist beliebt. Immerhin haben die Personen des vorliegenden Bildes das Puppenhafte sehr abgestreift, manchmal besitzen sie sogar, wie jene alte Frau mit den Knaben im Vordergrunde, etwas entschieden Würdevolles. Neue Dinge hat der Maler in den Kreis seiner Darstellung aufgenommen, bezw. ihnen über die äußerliche Form hinaus einen persönlicheren Zug gegeben. So hatte er zwar schon auf der Antwerpener Kreuzigung Pferde gebracht, aber so italienisch-konventionell wie möglich. Dagegen wirken dann diese beiden müden Bauerngäule, selbst der etwas theatralisch durch das Wasser

galoppierende Schimmel, durchaus neu. Einen Hund hatte er schon auf dem Wiener Bilde, freilich nur einen ruhig stehenden. Er geht hier weiter und versucht es, ein paar Hunde im Wasser herumspringend darzustellen. Ein dritter wird von dem einen der kleinen blonden Jungen an einer Schnur gehalten. Von geradezu erstaunlichem Reichtum ist die Vegetation, wenn auch ohne Abwechslung. Der Maler kann sich gar nicht genugtun, nach seiner Art auch die Baumstämme in ein weiches Laubkleid zu hüllen, überall wuchern am Boden kleine Sträucher, meist von etwas phantastischer Gattung. Ihre an Kiefernkrummholz erinnernden Stämmchen stehen in merkwürdigem Gegensatz zu den unnatürlich rundlich-weichen Blättern, die an rankende Pflanzen denken lassen. Auch auf diesem Bild ist die Luft von Vögeln belebt. In dem nach Damenart auf dem Pferd sitzenden Lenker zeigt sich eine Stellung, die der Künstler, wie wir weiter unten sehen werden, immer wieder verwendet, ebenso gehört der alte Bettler zu seinen beliebtesten Figuren.

Vor allem hat es Aertsen verstanden, den Dingen in größerem Maße ihre malerischen Reize abzugewinnen. Zum erstenmal stellt er Wasser dar und versucht sich nicht ohne Glück an der Aufgabe, das Spiegelbild des einen Hundes in den Fluten erscheinen zu lassen. Allerliebste Wirkungen erreicht er besonders in den Gehölzdurchblicken und ihrer Abtönung vom kräftigen Grün bis zum zarten Silber. Er beobachtet die gelbbraune Sandfarbe in den ausgefahrenen Wagenspuren und deutet mit außerordentlicher Leichtigkeit das bunte Geflimmer von all dem Tand an, den die Buden bergen. Der farbige Gesamteindruck ist harmonisch, das vom tiefen Grünblau bis zum hellen Silberton abschattierte Laubwerk gibt den Grundakkord an, in den sich das vorherrschende Rot und Schwarz der Gewänder gut einfügt.

In den alten Auktionsverzeichnissen kommen Aertsensche Bilder mit den Titeln »Kirmes«, oder »Kirmes mit viel Gewühl« d. h. »mit viel Volk«, wiederholt vor, am ehesten dürfte sich aber wohl die von de Roever im Verzeichnis der verlorenen Arbeiten gebrachte Notiz auf das besprochene Werk

beziehen: »1738 Verkooping 21 Juli Brüssel, (Hoet I) Een processie en Boerenkermis vol figuren, 43 Gulden«. —

Durch eine freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Axel J. Romdahl wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß sich ein niederländisches Küchenstück von einem unbekannten Meister des XVI. Jahrhunderts, in der Universitäts-Gemäldesammlung zu Upsala befände. Hierdurch veranlaßt, besuchte ich bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Stockholm auch das benachbarte Upsala. In der kleinen dortigen Sammlung fand ich das Bild, ein großes, 169 cm breites und 124 cm hohes, auf Holz gemaltes Stück. Fast die ganze Bildfläche wird von einem budenartigen Schuppen eingenommen; einfache Holzstützen tragen ein schräges Schindeldach. Am Gebälk und einer horizontal herausragenden Stange hängen, wie es in einer Fleischerbude zu sein pflegt, zahlreiche Teile geschlachteter Tiere. Auf einem vielleicht als Ladentisch gedachten Unterbau liegt ein fast völlig abgehäuteter Ochsenkopf, ferner Schweinsfüße, geräucherte Fische und vorn vier kleine pastetenartige, runde Kuchen. Über ein weißes Tuch hängen verschiedene Würste herab. Nahe am unteren Rand steht auf einem Schemel eine Schüssel mit geronnenem Fett, in der rechten, vorderen Ecke ein Henkelkorb, in ihm ein Stück Käse und zwei Wildhühner. Die Anordnung der Gegenstände ist so getroffen, daß zwischen den Stützbalken immer ein Durchblick freibleibt. Ganz links eine kleine fensterartige Öffnung, in der Mitte ein größerer Landschaftsausschnitt, rechts der Blick in das Innere eines Hauses, unter dem man sich vielleicht die Wohnung des Metzgers zu denken hat. An verschiedenen Stellen des Holzwerkes sind Zeichnungen und Inschriften angebracht. Ganz links über dem Kammerfenster ein angeklebter Zettel, darauf zwei abgeschnittene Hände[1]) und eine nicht klar zu deutende Inschrift. Weiter nach rechts sind an dem ersten Stützpfeiler die Buchstaben G und B, zwischen ihnen ein dem Treff-As gleichendes Dreiblatt angemalt, unter diesem eine runde Schelle,

[1]) Man könnte an die abgeschnittene Hand des Riesen Brabo, das Wahrzeichen Antwerpens, denken.

wie sie gleichfalls im Kartenspiel vorkommt. Darüber ein liegendes, weißes Kreuz, an das sich rechts und links je zwei parallele, senkrechte Striche anschließen. Am Eckpfeiler rechts die dünn aufgemalte Bezeichnung: »1551, 10 Martius«. Über das Dach hinaus ragt eine Stange, sie trägt auf einer Tafel folgende Ankündigung: »Hier achter is erve te coope terstōt mette coeyē elck syn gerief oft teenemale 154.« Das heißt, wie mir Herr Professor P. de Mont freundlichst mitteilte, wörtlich übersetzt: »Hier hinten ist ein Erbe zu kaufen (d. h. ein Ackerland), sogleich mitsamt den Kühen, jedem nach Bedarf, oder auf einmal alles zusammen.« Die beigefügte Zahl ist in ihrer Bedeutung unklar. Soll sie die Angabe des Wertes oder Preises sein, oder auch eine Jahreszahl, deren letzte Ziffer durch den nahegerückten Rand verdeckt wurde? Dies ist nicht die einzige Frage, die ich in Bezug auf die eben angeführten Malereien und Buchstaben unbeantwortet lassen muß, noch wichtiger ist die Erklärung der Buchstaben G und B, da man vielleicht in ihnen die Anfangsbuchstaben des Künstlernamens sehen möchte. Das halte ich nun für ausgeschlossen. Zunächst gehören diese Buchstaben nach ihrer Anbringung und der gleichen Malweise, mit der sie auf dem Pfeiler erscheinen, zweifellos zu den übrigen Zeichen, vor allem dem Treff und der Schelle. Und diese Dinge zusammengenommen bedeuten sicher keine Künstlersignatur, umsoweniger, als auch die parallelen und gekreuzten Striche, ein wenig weiter oben, mit einzubeziehen sind. Überdies spricht auch die Art der Schrift gegen solche Annahme. Wenn der Künstler eine Signatur, d. h. eine rein persönliche Bemerkung, die mit der Darstellung an sich nichts zu tun hat, geben wollte, hätte er sich wahrscheinlich derselben, absichtlich schwachen und nicht auf den ersten Blick zu findenden Schrift bedient, wie wir sie auf dem gleichen Bilde bei der Angabe von Jahr und Tag der Vollendung sehen. Der Maler hat eine Verkaufsbude, das beweist das Plakat, so wie er sie sah, zum Vorwurf genommen. Wäre es nicht möglich, daß er da getreulich solche Kritzeleien, die zufällig oder mit bestimmter Bedeutung für die Bude und ihren Inhalt daran waren, mit kopiert hätte? Schon das Streben nach möglichster Belebung

jeder toten Fläche könnte ihn dazu bewogen haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde ein genauer Kenner der Kulturgeschichte jener Zeit auch zur Erklärung dieser Zeichen imstande sein, worauf ich leider verzichten muß. Auf keinen Fall vermag ich aber in den beiden Buchstaben ihrer ganzen Art sowie der Verbindung mit anderen nach eine Künstlersignatur zu erkennen[1]). Diese Erwägungen sollten vorweg angestellt werden, ohne Rücksicht auf die stilistischen Gründe, die mich im Verlauf der Untersuchung zu der Überzeugung brachten, ein Werk Pieter Aertsens vor mir zu haben.

Etwas völlig Neues ist in den Kreis der Dinge getreten, welche der Künstler der Darstellung für würdig erachtet: es ist das rohe Fleisch. Bisher hat weder Aertsen, noch ein früherer Künstler einen Blick für die malerischen Reize gehabt, die das Fleisch des geschlachteten und zerteilten Tieres bietet. Um so erstaunlicher ist es, daß gleich dieser erste Versuch so wenig zaghaft ausgefallen ist, daß der Maler das Thema mit einer Gründlichkeit abhandelt, die für die Folgezeit eine fast lückenlose Zusammenstellung aller Möglichkeiten bietet. Denn unter wieviel Formen wird der Vorwurf ausgeführt! Am linken Eckpfeiler hängt die Hälfte eines der Länge nach zerteilten Ochsens herab, vom Unterschenkel bis zu den ersten Halswirbeln sichtbar. Man erkennt die geschwungene Linie des Rückgrates, die Reihe der Wirbel, die Rippen des Brustkorbes und die Fettpartien der Bauchhöhle. Mit Augen, deren Schärfe an die Arbeit des photographischen Apparates denken läßt, ist der Künstler den schwierigen Modellierungen des Körperinnerns nachgegangen, wie er auch den zartesten Farbabtönungen folgte, welche die Vereinigung von Knochen, Fleisch und Fett ergab, jedes wieder reich nuanciert. Auf der Bank darunter liegt die eine offenbar zugehörige Keule, in der Ansicht der Schnittfläche gesehen, ein Muster subtilster Arbeit. Hier konnte einzig

[1]) Dergleichen Zeichen, die ebenfalls nicht zu deuten sind, findet man u. a. öfters an den Wänden der Schenken- und Bordellbilder Hemessens — vielleicht als Kritzeleien der Gäste aufzufassen. Ferner auch auf dem P. Aertsen zugeschriebenen Bild No. 703 des Wiener Hofmuseums: »Mann einer Frau ins Mieder greifend«.

und allein die Farbe sprechen, und es ist in der Tat verblüffend, was der Maler in der Differenzierung dieser Schichten von Haut und Fett, der Klarlegung der den Knochen umgebenden Muskeln, aus deren Mitte der Knochenstumpf herausragt, geleistet hat. Wohl gleichfalls dem Körper zugehörend ist der weiter nach der Mitte zu liegende Ochsenkopf, vielleicht im Vergleich zum Rumpf etwas zu groß. Der Kopf ist fast ganz abgehäutet, nur ein kleiner Teil der Fellhülle ist um das Maul herum daran geblieben. Hier bot sich wiederum eine andere Aufgabe: weder Knochen noch Fleischmassen gab es zu schildern, dafür das außerordentlich verzweigte und gefurchte Netz der dem Schädelknochen eng anliegenden Sehnen und Adern in einer unendlich wechselvollen Stufenleiter von Tönen zwischen Rot und Weiß. An der horizontal unter dem Dach hervorragenden Stange sind allerlei Dinge ausgehängt. Ganz hinten ein Schweinskopf, vorzüglich in dem gelblich-pergamentenen Ton der Haut, dann zwei große Fleischstücke, die wohl Innenorgane des geschlachteten Ochsens, seine Lunge usw. darstellen. Besonders gut ist der vordere, schwere Fettlappen, sein gewichtiges Herabhängen drückt sich überzeugend aus. Das Ganze von einzigartiger Naturwahrheit. Hier hat sich der Künstler noch ein besonderes malerisches Kunststück geleistet: ein langer, starker Darm, der später zur Wurstbereitung verwandt werden wird, ist aufgeblasen und über die Stange gehängt. Er hat nun wieder die Windungen angenommen, die ihm seine Lage im Körperinnern gegeben hat, seine Leichtigkeit, die ihn im schwächsten Luftzug hin- und herschwanken läßt, ist schlagend charakterisiert. Ebenso vortreffliche Beobachtung zeigen die Würste, die — einige sogar zu einer Kette verbunden —, auf einem weißen Tuch hinter dem Ochsenkopf liegen. Hat somit der Maler sein Können an den verschiedensten Einzelheiten gezeigt, so wollte er vielleicht alles noch einmal zusammenfassen, indem er einen ungeteilten, geöffneten Ochsen am Türpfosten des Wohnhauses anbrachte. Die gespreizten Hinterbeine sind an die Enden einer kurzen, trapezartigen Stange gebunden, ein zweiter Stab, über den ein weißes Tuch geworfen ist, klemmt beide Körperseiten auseinander. Dies

Motiv des geschlachteten, aufgehängten Ochsen dürfte wohl zu den ersten in der langen Reihe gleichartiger Darstellungen gezählt werden, bis hinauf zu Rembrandts berühmtem Bilde im Louvre. Naturgemäß tritt hinter dieser reichlichen Verwendung von allerlei Fleisch das übrige zurück, doch auch dieses wenige ist neu. Sehen wir selbst von der vorne stehenden Schüssel mit geronnenem Fett oder dem Korb mit dem weichgefiederten, farbig sehr feinen Rebhühnerpaar ab, so ist besonders die Behandlung der Metallsachen interessant. Der gedeckte Tisch auf dem Wiener Bauernfest mit seiner Weinkanne und den Gläsern scheint zum ersten Mal davon Zeugnis zu geben, daß der Maler den Reiz der auf Metall und Glas spielenden Lichter empfunden hätte. Auf vorliegendem Bild hat er einen runden Metallteller mit ein paar geräucherten Heringen angeordnet. In den Glanzlichtern und Schattierungen des überzeugend charakterisierten Metalles, sowie in den schimmernden Schuppen der Fische ist ganz für sich ein Stilleben geschaffen, das in seinen koloristischen Reizen einem Maler des reifen XVII. Jahrhunderts alle Ehre machen würde. Das gleiche gilt auch von dem Humpen, der im Verein mit ein paar knusprig-braunen Bretzeln auf das versteckte obere Wandbrett in der linken Ecke zu einem besonderen Frühstück gestellt zu sein scheint. Schließlich sind die drei Hintergrundszenen, in der Ordnung von links nach rechts, zu betrachten. Die enge, fensterartige Öffnung ganz links gewährt nur einen kleinen Durchblick auf eine in weiter Ferne liegende Baumreihe, aus der eine Kirche hervorragt, ganz winzige Figuren beleben die Gegend; so klein sie aber auch sind, sie lassen ihren Typus deutlich erkennen: es sind die langbeinigen, mageren Personen mit dem vornüberstolpernden Gang, die wir schon zur Genüge auf Aertsenschen Bildern sahen. Die größere Mittelöffnung zeigt den Schauplatz näher herangerückt und damit auch die Menschen klarer kenntlich. Vor grünen Bäumen — es fehlen die sich überschneidenden Stämme nicht — ziehen Bauern und Bäuerinnen wie auf dem Weg zur Kirche dahin, in Gang und Typus dem oben angedeuteten Schlag gleichend. Ganz besonders erinnert ein vornehm gekleideter Herr an die Figuren der Brüsseler

Bauernkirmes. Aber die Hauptsache, die der Szene ein biblisches Mäntelchen umhängt, ist die Darstellung der »Flucht nach Ägypten«: eine Frau reitet auf einem Esel, den ein bärtiger Mann führt, sie hält ein Wickelkind im Arm und reicht ein Geschenk zu einem bittenden Knaben herab. Dieser gehört zu einem Bettler, der nicht weit davon die Hände flehend erhoben sitzt. Vor ihm am Boden der Bettelbrief, ein Zug, den wir gleichfalls von der Brüsseler Kirmes her kennen. Im letzten Durchblick rechts gewahrt man einen jungen Gesellen, der eben Wasser aus einem Ziehbrunnen geschöpft hat und nun in einen Krug gießt. Weiter rückwärts ein Zimmer, hinter dem gedeckten Tisch zwei Frauen; sie unterhalten sich mit einem durch das Fenster hereinblickenden Mann. Ein zweiter steht vor dem Kamin und wärmt sich am Feuer. Diese Szene erinnert stark an die ähnliche, kleine Darstellung auf dem Wiener Bauernfest.

Der Hintergrund zeigt in allen Einzelheiten, so dem Figuren-Typ, dem Baumschlag und der Innenraumszene die Hand desselben Künstlers, der das Wiener Bauernfest oder das Brüsseler Kirmesbild schuf. Mancher andere kleine Zug taucht außerdem noch in späteren, weiterhin zu besprechenden Arbeiten von ihm auf. Am Boden neben dem Brunnen liegen, vielleicht nur zur Belebung, Eierschalen und Muscheln, dasselbe finden wir auf dem Amsterdamer »Eiertanz«, sowie auf der »Bauernmahlzeit« im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen. Dort kehrt auch der mit Fett gefüllte Kessel bezw. die Schüssel und jenes zusammengebundene Reisigbündel wieder, das hier in der Nähe des Brunnens gegen eine Holzstütze lehnt. Der dreibeinige Hocker, auf dem die Schüssel steht, ist eines der beliebtesten und immer wieder vorkommenden Requisiten. Bezeichnend für Aertsen ist die Anbringung des Monates und Tages (außer der Jahreszahl), an dem das Bild vollendet wurde, eine Gewohnheit, die man bei anderen Künstlern nicht beobachtet. Daß gerade Aertsen ähnliche Themen, wie das besprochene, wählte, ist urkundlich überliefert; erwähnt doch van Mander ein Küchenbild, dessen Hauptstück ein Ochsenkopf mit abgezogenem Fell, »so wie es bei den Schlächtern

geschieht«, war. In dem Upsalenser Gemälde werden wir jenes Werk, das dem Meister seinerzeit großen Ruhm einbrachte, nicht wiedererkennen dürfen, da van Mander hinzusetzt, auch der zweite Sohn des Künstlers, damals noch ein kleines Kind, sei darauf portraitiert gewesen.

An Reife und Sorgfalt der Zeichnung und leuchtender Farbenfrische übertrifft dieses Bild weit die besprochenen Arbeiten Aertsens, wohl sogar seine späteren. Dazu trägt in erster Linie die vortreffliche Erhaltung, ohne Übermalung und Lackschicht, bei. In Anbetracht der Erweiterung des Darstellungskreises verdient das Werk ebenso wie nach seiner hohen künstlerischen Qualität einen Ehrenplatz unter den Gemälden Aertsens, ja, in der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts.

Aus dem nächsten Jahre, 1552, besitzen wir gleichfalls ein datiertes Bild, welches, wie das eben besprochene, noch die Angabe von Monat und Tag, nämlich des 22. Dezembers, aufweist. Es ist die »Kreuztragung Christi«, ein 77 cm hohes und 1,16 m breites, auf Holz gemaltes Stück im Berliner Museum, wohin es 1821 mit der Sammlung Solly gelangte. Die Bezeichnung: »1552, december 22«, P A neben dem Dreizack, findet sich auf einem muldenförmigen Korb, den ein Mann links vorn an einer Stange über den Rücken trägt. — Aus dem Wiener Bauernfest, das schließlich noch als Halbfigurenbild mit Hintergrundstaffage aufgefaßt werden konnte, hatte sich die Brüsseler Kirmes entwickelt, sie gab ohne eigentliche Hauptfiguren eine lockere Aneinanderreihung verschiedener Szenen, bei verhältnismäßig starken Größenunterschieden der Figuren. Das Berliner Bild vertritt eine dritte Klasse. Alle Vorgänge sind dem Hauptmotiv, dem Gang nach Golgatha, enger angegliedert, was sich auch in einer mehr oder minder starken Teilnahme der vielfachen Nebengruppen an dem Schauspiel ausdrückt. Eine Einheit in der zeitlichen Folge des Vorganges ist nicht gewahrt, immerhin treten die eigentlich später liegenden Szenen, wie die Kreuzigung und die Auferstehung aus dem Grabe, stark zurück. Die Verkleinerung der Figuren nach dem Hintergrunde zu geschieht nicht mehr so sprung haft, sondern vollzieht sich allmählich.

Am Fuß der Schädelstätte spielt sich die Szene ab, links im Hintergrund liegt Jerusalem, von dorther ist der Zug gekommen, noch immer strömen Menschenscharen aus der Stadt heraus, das Schauspiel zu sehen. Die drei Hauptgruppen, Christus unter dem Kreuz zusammensinkend, sowie je eine Gruppe mit den Schächern, von vielem Volk umringt, füllt den Vordergrund. Rechts führt der Weg zur Hügelkuppe, auf der das Hochgericht steht. Hier ist die Kreuzigung geschildert: die drei Kreuze erheben sich aus dem im Kreis darum stehenden Volk. Auf dem Hügelrücken, der nach der Bildmitte zu baumbestanden und felsig wird, geht in einer kleinen Einsattelung die Szene vor sich, wo Christus, die Kreuzesfahne in der Hand, dem Grabe entschwebt. — Das Werk stellt eine wirklich originelle Verquickung des religiösen Vorwurfs mit einer Begebenheit aus dem täglichen Leben dar. Denn eine Hinrichtung, wie sie im XVI. Jahrhundert oft genug vorkam, war, kurz gesagt, ein Volksfest, zu dem alle Welt hinauszog und darunter allerlei Händler, die einer guten Einnahme sicher sein durften. So auch hier: der Gemüsekarren ist vielleicht nur auf seiner Fahrt zum Markt begriffen, aber wenigstens das auf dem daneben stehenden Holzschlitten säuberlich in runden Schüsseln aufgebaute Obst ist sicher zum sofortigen Verkauf bestimmt. Und weiter oben, rechts, stärkt sich einer der Krieger bei einem »fliegenden« Schankwirt, der eine Auswahl seiner Getränke in einem umgehängten Gestell trägt. Zwischen diesen Gruppen verschwindet die Szene der Ergreifung Simons von Kyrene fast vollständig. Letzten Endes sind natürlich für den Künstler wie für das Publikum alle die kleinen, dem Leben abgelauschten Züge die Hauptsache. — Stilistisch ist das Stück von größtem Interesse, da es ein völlig ausgesprochenes Produkt der Verbindung von niederländischem Volkstum mit italienischen Elementen darstellt. Jede einzelne Figur läßt an italienische Vorbilder denken, die ganze Gebärdensprache, das theatralische Pathos, ist auf Anregungen zurückzuführen, die von Werken wie Raffaels Stanzen und Loggienbildern ausgegangen sind. Der magere, stolpernde Menschentypus ist der alte. Er gehört eben wie einige Einzel-

dinge zum unveränderlichen Fundus Aertsenscher Bilder. In der Brüsseler Bauernkirmes begegneten wir schon dem nach Damenart reitenden Wagenführer, in der Antwerpener Kreuzigung den langbeinigen, mit herabhängenden Fußspitzen auf ihren Pferden sitzenden Reitern, ebendort auch den schräggestellten und zurückgelehnten Schächerkreuzen. Die über und über laubumsponnenen, sich überschneidenden Bäume fehlen natürlich hier ebensowenig. Der farbige Eindruck ist harmonisch und trotz der ausschließlichen Verwendung jener unbestimmten, gebrochenen Töne fein und angenehm. In der Landschaft dominiert das Grün in mannigfacher Abstufung, aber ohne die häßliche blaue Nüancierung. Die Kleider der Figuren weisen zarte Farben auf, so ein gelbliches Braun, ein Grau-Violett und leicht getöntes Weiß. Ein gedämpftes Ziegelrot gibt die einzige kräftige Note, es ist besonders im Anstrich des Armesünderkarrens zwischen den Radspeichen von eigenartiger Wirkung. Der Farbenauftrag ist flüssig und äußerst geschickt behandelt.

In den alten Auktionskatalogen finden sich unter dem Namen Aertsens öfter Bildbenennungen, die auf ähnliche Darstellungen wie die Berliner Kreuzschleppung schließen lassen[1]). Er hat aber auch andere Themen aus der heiligen Geschichte zum Mittelpunkt vielfiguriger Darstellungen gemacht. So ist z. B. wiederholt von einem »Ecce homo mit vielen Figuren« die Rede[2]). Von Herrn Professor P. de Mont, der geneigt war, das dem Carel van Mander zugeschriebene Gemälde auf Aertsen zurückzuführen, wurde ich freundlichst auf ein den gleichen Gegenstand behandelndes Werk hingewiesen. Es ist auf Holz gemalt, 1,50 m breit, 1,15 m hoch und Eigentum des Herrn de Volder zu Brüssel.[3])

---

1) de Roever: 1650. Boedel Juffr. Bregitta Rauwerts. huysvr. Corn. van Jysselt. Not: Weer., u. a.: »een schilderij van de cruisdraging.«

2) de Roever: 1708. Verkooping 7. Juni Amsterdam. (Hoet I.) »Een Ecce homo, vol beelden, het beste van hem bekennt, 118 gl.«

3) Nach Abschluss dieser Arbeit teilt mir Herr Prof. Pol de Mont mit, dass sich genanntes Bild zur Zeit als Leihgabe in der Antwerpener Galerie befindet.

Die Hintergrundmitte nimmt ein sehr phantastisches Gebäude mit Giebeln und Türmen ein, die von höchst unwahrscheinlichen Kuppeln bekrönt sind. Treppen führen zu einer Terrasse, auf der sich der eigentliche Hauptvorgang, die Darstellung Christi vor dem Volk, abspielt. Wir haben also den Palast des Pilatus vor uns. Rechts und links von diesem blickt man auf Tore und Mauern, Giebel und Türme einer Stadt, hinter ihr zieht sich ein Höhenkamm nach rechts hinauf. Eine große Menschenmenge hat sich auf dem Platz vor dem Tor im Hintergrund links angesammelt, man erkennt, trotz der winzigen Figürchen, die Kreuzschleppung. Weiter nach vorn, an der Seite des Palastes, ein Markt, Bauern hinter ihren Körben, dabei die Karren, neben ihnen die ausgespannten Zugpferde. An einer in die linke vordere Ecke verlaufenden Mauer haben sich Händler und Quacksalber postiert. Vorn links eine Gruppe von Männern und Frauen, die mit einer Obsthändlerin feilschen. Vor der Palastrampe eine Schar heftig gestikulierender Männer, meist Krieger, deren Helme und Hellebarden aus der Menge emporragen. An der Treppe steht der Karren mit den Henkersknechten schon bereit, zwei Kreuze liegen auf dem Wagen, einer der Männer hält das dritte. Rechts läuft die Straße neben einigen hochgiebligen Häusern auf ein Tor zu. Am Weg Buden, in denen scheinbar Bücher und Stiche zum Verkauf ausliegen. Auch an der Mauer hängen zahlreiche Blätter zur Schau. Allerlei Kunden prüfen die Waren. Hier, wie überall, auf den Treppen, an den Mauern sitzen, stehen und lehnen Männer in den verschiedensten Stellungen, in beschaulichem Nichtstun. Über den Häusern der rechten Hintergrundpartie erblickt man auf einer kahlen Hügelkuppe die Kreuzigung. Ringartig zusammengeschlossen ist das gaffende Volk dargestellt, die Schächerkreuze sind nach rückwärts gebogen. Über dieser Szene ist der Himmel schwarz bewölkt und die Uhr eines zum Palast gehörigen Turmes, der recht absichtlich dem Ort der Kreuzigung nahegerückt ist, zeigt gerade auf Sechs. So hat der Künstler, jedem verständlich, die Worte der Bibel illustriert: »Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu

der neunten Stunde« (Ev. Matthäi, 27. Kap., V. 45). — Das Volksleben ist hier noch vielseitiger dargestellt, als auf der Berliner Kreuztragung. Wir sehen links einen ganzen Markt, rechts die Bücherbuden der Trödler, die Apfelhändlerin mit der Schubkarre, den Quacksalber, Kinder, die mit kleinen Hunden spielen, und schließlich den alten, halbnackten Bettler mit verbundenem Bein, wie er, die Krücke über den Schoß gelegt, den Sammelteller bittend vor sich hält. Am Boden liegt der Bettelbrief, seine »Conzession«, mit Steinen gegen den Wind beschwert. Hinter ihm seine Frau, die ihre Armut durch die bloßen Füße, wie durch das splitternackte Kind auf ihrem Schoß bezeugen soll. — Gegenständlich wie stilistisch steht das Bild der Berliner Kreuzigung sehr nahe, es zeigt wie dieses die schon oben besprochenen, spezifisch italienischen Bewegungsmotive. Vor allem spielen hier jene durchaus untätigen Figuren der herumstehenden, lehnenden und sitzenden Männer eine große Rolle. Das ist auf der »Kreuztragung« nicht in diesem Maße der Fall. Es sind jene Figuren, die damals in den niederländischen Bildern eines Scorel, Heemskerk u. a. einen immer größeren Raum beanspruchten. Sie sollen wohl einerseits den nicht von der Hauptszene eingenommenen Platz ausfüllen und beleben, andererseits durch ihre Teilnahmlosigkeit und beschauliche Ruhe ein gewisses Ausklingen der Erregung verkörpern, welche die unmittelbar an der Hauptszene Beteiligten beherrscht. Der Typus der Menschen ist der stets wiederkehrende: die Männer fast alle mit langen Bärten und einer Stumpfnase. Sehr beliebt sind die starken, gezwungen erscheinenden Kopfverdrehungen. Viele jener bevorzugten Motive finden wir auch hier, sie erleichtern den Vergleich mit den übrigen Werken. Der Mann mit dem zur Seite gewandten Kopf, lebhaft bewegten Armen und Beinen, der, wie wir bei Besprechung des Berliner Bildes sahen, dort auf der Gabeldeichsel des einen Schächerkarrens saß, hat in vorliegendem Werk seine Stellung kaum geändert, nur daß er auf der Kastenwand Platz genommen hat. Auch die Pferde in ihrer müden Haltung, das eine am Boden nach Futter suchend, kommen auf beiden Bildern vor. Den Bettler

mit dem Bettelbrief vor sich, die Kinder, welche ein Hündchen an der Leine halten, kennen wir von der Brüsseler Bauernkirmes und anderen Kompositionen her. Zum Überfluß fand ich noch auf dem Aushängeschild des Quacksalbers links die Signatur in Gestalt eines lateinischen A so, wie auf der Antwerpener Kreuzigung. Die Farbenskala ist mit einem Wort als »romanistisch« zu bezeichnen. Neben dem vom Künstler stets bevorzugten Rot findet sich die Fülle der »veränderlichen« Töne: Weiß mit chromgelben und violetten Schattierungen, indifferente grüne, violette und gelbe Farben.

Schilderungen des Volkslebens — denn das waren schließlich die besprochenen Bilder, die in der Folge eines der Lieblingsthemen niederländischer Künstler wurden, gehen zurück auf Aertsensche Kompositionen der eben genannten Gattung. Auf ihnen fußend, konnte Pieter Breughel den großen Schritt von der mehr naiv-beschreibenden Auffassung eines Aertsen zu seiner gewaltigen, ironisierenden Darstellungsweise tun.

Zwischen dem Berliner Kreuztragungsbild von 1552 und der »Bauernmahlzeit« vom Jahre 1556 in der Sammlung Mayer van den Bergh zu Antwerpen besitzen wir kein datiertes, ein genrehaftes Motiv behandelndes Bild, aber auch keines, das auf Grund stilistischer Verwandtschaft zwischen diese beiden Zeitpunkte einzuordnen wäre. Nach den Angaben der Chronisten läßt sich vermuten, daß gerade in diesen Jahren die Tätigkeit Aertsens in erster Linie religiösen Werken gewidmet war. Dies scheint ein neuer Fund zu bestätigen.

Auf dem Schlosse Nieuwebruck in Beesel, einem kleinen Orte Süd-Hollands, hatte Herr Direktor Ihr. B. W. F. van Riemsdijk im Besitze des Herrn Barons von Splinter ein Bild gesehen, welches eine Anbetung der Hirten darstellt. Ihr traditionelles Requisit, nämlich der Ochsenkopf, fehlte nicht. Dieser erinnerte lebhaft an jenen Kopf auf dem Aertsenschen Fragment einer Anbetung im Amsterdamer Rijksmuseum. Hierauf machte mich Herr van Riemsdijk freundlichst aufmerksam. Die von Herrn Baron von Splinter in liebenswürdigster Weise gestattete Untersuchung des Bildes ergab folgende Resultate: Es ist aus vier ungleich geschnittenen, eichenen Brettern zusammen-

gesetzt, das oberste ist etwas länger als die drei unteren, so dass zwei an deren Enden angefügte Stücke erst die volle Grösse des Ganzen ergeben. Die Gesamtbreite beträgt 1,44 m, die Höhe 1,02 m. — Links im Bilde sitzt, bis unterhalb der Knie sichtbar, Maria, Körper und Kopf nach links gewandt, den Blick gesenkt, die Rechte auf dem Schoß, das Kind stützend, die linke Hand mit ausgestreckten Fingern in Brusthöhe. Der kleine Jesus, halb sitzend, halb in liegender Stellung und fast ganz in Frontansicht hebt beide Händchen mit segnender Gebärde. Dicht herangerückt ist rechts von der Madonna der Ochsenkopf, sichtbar durchaus mit dem des Amsterdamer Exemplars übereinstimmend. Bis auf einige minimale Abweichungen in der Zeichnung des Felles ist die Replik völlig getreu. Ein Mann — es soll wohl ein Hirt sein — blickt in Profilstellung neben dem Tier stehend, über dessen Kopf weg auf das Christkind. Vollbart und Haar des Hirten, der sich mit der Linken auf einen nicht zu erkennenden Gegenstand stützt, ist dunkel. Aus seinem roten Wams kommen graublaue Ärmel hervor, auf dem Rücken liegt ein grosser, roter Hut, eine Kürbisflasche hängt an schwarzem Bande an seiner Seite. Über dem Nacken des Mannes ist der leicht gewendete Kopf einer älteren Frau mit großem, tellerartigen Strohhut sichtbar; ihre Hände sind betend gefaltet. Hinter der Madonna erscheint gesenkten Kopfes Josef, ein älterer, bärtiger Mann, er hält mit beiden Händen eine runde Laterne. Ganz zurück bemerkt man noch die Ohren wie die obere Kopfpartie eines Esels. Den Abschluss bildet links ein kaum kenntlicher Pfeiler, rechts eine Basis und darüber Canneluren, die einem Pfeiler oder einer Säule angehören mögen. In der Mitte zwischen beiden öffnet sich ein freier Ausblick, man sieht über einigem Baumschlag ein Stück des Himmels. Die Komposition erscheint durchaus unvollständig, da die Köpfe und Blicke aller Personen dieselbe Richtung auf die Madonna nehmen, diese aber an den äußersten linken Rand gerückt ist, während sie doch den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes darstellt. Diese Tatsache, ferner die großen Körper in dem nur kleinen Bild, schließlich auch jene merkwürdige, auf spätere Flickarbeit weisende Zusammen-

setzung, ließ mich an ein Fragment denken. Um so geringer war meine Hoffnung auf eine Bezeichnung des Stückes. Indessen fand ich auf dem linken Horn des Ochsen, dicht bei der Ansatzstelle, die Hausmarke des Künstlers, den Dreizack, und darunter die Zahl 1554. In dem Winkel, den eine kleine, abstehende Haarsträhne mit der Umrißlinie des Hornes bildet, ist vielleicht die Form eines hineingemalten, lateinischen A zu erkennen.

Bei einem Fragment, das eine religiöse Darstellung von der Hand Pieter Aertsens zeigt, wird man sich immer zuerst an die Zerstörung gerade seiner Altäre durch den Pöbel während des Amsterdamer Bildersturmes erinnern. Da das Gemälde alter Familienbesitz ist, dürfte sich vielleicht aus den folgenden, mir von Herrn Baron von Splinter gütigst mitgeteilten Angaben ein wichtiger Fingerzeig für seine Herkunft finden lassen. Ein Ahne des von Splinterschen Hauses, Brouwers van Bamm, war Wethouder in Amsterdam. Er verließ infolge der Religionsunruhen (1566), da er seinem katholischen Glauben treu bleiben wollte, die Stadt und zog nach Kalkar am Niederrhein. Später heiratete er eine Witwe von Splinter auf Gravenhorst bei Üdem. Ein Portrait van Bamms vom Jahre 1573 befindet sich noch im Schloß Nieuwebruck. Es wäre nun nicht unmöglich, daß sich van Bamm ein Trümmerstück der vom Pöbel zerstörten Altäre gesichert und mit in seine neue Heimat genommen hätte. Gerade die Darstellung der Anbetung mit der Hl. Jungfrau und dem Christkind könnte für ihn, der den alten Glauben beibehielt, von besonderem Interesse gewesen sein. Über ähnliche Fälle, in welchen jemand den Händen des Volkes Kunstwerke, und zwar gerade von Aertsen, zu entreißen suchte, berichtet uns van Mander. Bei Gelegenheit seiner Beschreibung des Aertsenschen Altargemäldes in Warmenhuyzen erwähnt er, daß die Frau van Sonneveld in Alkmaar vergeblich 100 Pfund für das Bild geboten hätte. Als man es aus der Kirche heraustragen wollte, fiel es der Wut des Pöbels zum Opfer[1]).

[1]) van Mander-Hymans I 356.
Greve, H. E.: »De Bronnen v. Karel van Mander«, Haag. Nijhoff 1903.
Oud Holland XIII, 1895. Notiz von van Buchel.

Das vorliegende Stück ist schlecht erhalten, über sein Kolorit läßt sich ein sicherer Eindruck kaum gewinnen. Ganz vortrefflich und zweifellos das Beste ist der Kopf des Ochsen. Nach der Talentprobe, die unser Künstler in der »Fleischbude« der Sammlung zu Upsala abgelegt hat, erscheint uns diese Entwickelung freilich durchaus verständlich. Die ungeheure Kraft, die dem Kopf eines solchen Tieres innewohnt, drückt sich in dieser unbeweglichen Haltung überzeugend aus. Die Zeichnung ist brillant, die charakteristischste Ansicht mit sicherem Blick gewählt. Äußert fein ist das schwere Fell mit den in kleinen Büscheln herabhängenden Haaren wiedergegeben, ebenso die Abstufung der vielen, mehr oder weniger dunklen Flecken. Die Madonna verleugnet zwar ihre derbgesunde Bauernnatur nicht, macht aber doch in dieser Neigung des Kopfes mit den ernsten Zügen einen recht würdevollen Eindruck. Nicht sonderlich gelungen ist das Kind in seiner etwas unklaren und posierten Stellung. Hier scheiterte der Künstler an der Aufgabe das Christkind als Mittelpunkt des Ganzen möglichst deutlich sichtbar zu machen. Recht gut ist der bärtige Josef, ein etwas weichlich behandelter, aber frisch aus dem Leben genommener Kopf. Über die Frau mit dem Strohhut ist nicht viel zu sagen, ihr Gesicht ist kaum zu sehen und nicht sonderlich bedeutend. Die vierte Figur, der Hirt im Vordergrund, verdient nähere Betrachtung. Im Vergleich mit später zu behandelnden Bildern ist die Beobachtung interessant, wie der Maler die Aufgabe, einen sich herabbeugenden Mann zu schildern, gelöst hat. Wir greifen in der Besprechung vor und ziehen das Amsterdamer Fragment zum Vergleich herbei, das den alten Hirten zeigt, wie er über den Kopf des vor ihm stehenden Ochsen hinwegsieht, bezw. auf das freilich nicht mit erhaltene Christkind herüberblickt. Mit außerordentlicher Kühnheit fügt sich der Männerkopf im dreiviertel Profil, stark von unten gesehen, in den Raum zwischen das Hörnerpaar ein. Wie zaghaft ist dagegen auf unserem Bild der Hirt in dieser recht langweiligen, unkörperlichen Profilansicht neben dem Tier angeordnet! Die Stellung wirkt sogar höchst peinlich, da unmittelbar bis unter seine Nase die Spitze des linken Hornes hinaufreicht. Ebenso

uninteressant ist die große Fläche von Körperseite und Rücken, der durch den riesigen Hut noch vergrößert erscheint. Die Figur selbst könnte aus Papier geschnitten und aufgeklebt sein. Der Hintergrund ist stark zerstört, auf jeden Fall erhellt, daß er durchaus unvollständig ist. — Die Frage, aus welchem Bilde dieses Bruchstück stammen könnte, wird uns später beschäftigen.

Wie schon erwähnt, besitzt das Amsterdamer Rijksmuseum ein noch kleineres Fragment, das ebenfalls einer ähnlichen Anbetungsdarstellung zugehört haben muß[1]). Es hatte ursprünglich die Form eines Trapezes, und ist später durch keilförmige, seitliche Ansätze zu einer 90 cm hohen und 60 cm breiten Tafel ergänzt. Das auf Eichenholz gemalte Stück zeigt, worauf bereits hingewiesen wurde, den gleichen, gewaltigen Ochsenkopf, über den ein älterer, bärtiger Hirte, und weiter oben der stark verkürzt gesehene Kopf eines jungen Mannes herabblickt. Der undeutlich sichtbare Oberkörper des Jüngeren scheint unbekleidet zu sein, doch steckt der linke Arm in einem Ärmel. Neben dem Hals des Tieres geht ein starker Haselstecken, unter dem man sich wohl den Hirtenstab des Alten zu denken hat, herab. Daß der Kopf des Ochsen fast Strich für Strich getreulich mit jenem auf dem Nieuwebrucker Bild übereinstimmt, hatten wir schon gesehen. Nur ist seine Farbe besser erhalten, wenngleich eine starke Übermalung des ganzen Fragmentes von vornherein berücksichtigt werden muß. Prachtvoll ist der Kopf des alten Hirten in der äusserst kräftigen, sicheren Modellierung und dem goldbraunen Kolorit. Ohne jede Aufdringlichkeit ist das ausdrucksvolle Gesicht des Mannes, die starke Nase, die markanten Backenknochen und Ohrmuscheln, ebenso die durchfurchte Stirne herausgearbeitet. Der Kopf ist so gut, daß die frühere Zuweisung des Stückes an Rubens ganz verständlich erscheint. — Im Vergleich mit dem Nieuwebrucker Fragment hatten wir schon die zweifellos höhere Entwicklungsstufe festgestellt. Man würde also seine Entstehung einige Jahre später ansetzen müssen. Hier kommt uns ein 1559 datiertes Bild

[1]) »T'hoogh Altaer-Taefel van de Nieuwe Kerk t'Amsterdam.« Aufsatz von J. Six in der Zeitschrift »De nederlandsche Spectator«. 1886, 20 Maart, No. 12.

im Brüsseler Museum »Christus bei Maria und Martha« zu Hilfe. Ein ähnlicher bärtiger Alter ist dort in der linken Ecke dargestellt; die warme, goldige Modellierung des Fleisches, das plastisch durchgearbeitete Gesicht deuten auf zeitliche Nähe. Überdies verrät selbst das Bruchstück, daß es einer reichen Komposition angehörte. Man beachte nur den hinter dem Hirten sichtbaren Brokat, selbst der kleine Ausschnitt zeigt in dem schweren Fall des Stoffes eine sehr reife Behandlung. Dieses Verständnis für die Wiedergabe des Stofflichen finden wir auch bei dem Brüsseler Bild. In dem kostbaren Kleid Mariens offenbart sich die Freude des Malers an der Pracht der Gewänder, hier deuten die Muster wie der schwere Faltenbruch ebenfalls auf Brokat. — Wir wollen also vorläufig die Entstehung des Amsterdamer Fragmentes in den Jahren zwischen 1554 und 1559, aber näher der oberen Grenze, annehmen.

Noch ein anderes Bruchstück existiert im Berliner Museum, das in gleicher Weise seine Herkunft aus einer großen Anbetungskomposition erkennen läßt. Eine junge Frau trägt einen kleinen, nackten Jungen auf der Schulter. Die Figuren haben Lebensgröße, doch schneidet das Bild in Brusthöhe der Frau ab. Hinten ein Mauerpfeiler, links von ihm in kleinen Figuren einige Männer — wohl Hirten — um ein Feuer gelagert. Das auf Eichenholz gemalte Stück ist 65 cm hoch und 83 cm breit. Porzellanig-braunrot ist das Inkarnat, was aber zweifellos auf eine durchgreifende Übermalung zurückzuführen ist. Das ursprüngliche Kolorit dürfte am besten in den Gewändern der Hirten erhalten sein, die einen ganz dünnen Farbenauftrag zeigen. Es sind helle, gelbe, weiter nach oben violette und grünliche Töne. Im Vergleich zu den vorgenannten Arbeiten ist die Farbbehandlung viel dünner und flüssiger, die Lichter sind breit und fleckig aufgestrichen. — Aus dem gesenkten Blick der Frau, der Stellung des Kindes, das sie emporzuheben scheint, um es etwas tiefer unten Befindliches sehen zu lassen, ebenso aus der Haltung des einen herunterschauenden Hirten im Hintergrund ergibt sich die Zurückführung des Bruchstückes auf eine »Heilige Nacht«. In der Entwicklung des Meisters können wir dem Bild einen Platz unter den späten Arbeiten

zuteilen. Schon die Technik hat alles Mühsame überwunden, man erkennt eine hinlängliche Routine. Das Motiv des Festhaltens ist dem Künstler hier gelungen; man gewinnt wirklich den Eindruck, daß sich die Hand der Mutter mit einer gewissen Kraft um den Kindesarm zusammenschließt. Besonders ist dies durch das sich etwas breit drückende Fleisch der Finger, dort wo sie am Arm des Kindes anliegen, zur Geltung gebracht. Diese festen Hände der Mutter, die man so recht als »Arbeitshände« bezeichnen kann, finden sich gerade auf Bildern der reifen Zeit des Künstlers, in den Jahren von etwa 1555—65. Für diese Periode ist auch der Frauentypus charakteristisch, die starke, etwas aufgestülpte Nase, der kräftige, volle Mund und die dunklen Augen mit den schweren Lidern. Höchst interessant ist die Stellung. Fraglos geht dies Motiv aus einer Anregung durch italienische Werke hervor. Unter ihnen ist die bekannteste ähnliche Behandlung dieses Themas wohl Michelangelos »Heilige Familie« auf dem Tondo der Uffizien.

Th. von Frimmel[1]) gibt das Bild dem Hemessen, eine Zuweisung, der ich nicht zu folgen vermag. Stil, Typus und Malerei sprechen durchaus für Aertsen; ganz besonders sind für ihn wieder die kleinen Figuren der um das Feuer lagernden Hirten charakteristisch. Man erkennt die übliche Form des hohen, eiförmigen Kopfes, bei dem einen auch den langen Bart und die beliebte Stumpfnase. Diese lehnenden, ruhenden Stellungen fanden wir, ganz entsprechend, in den Hintergrundfiguren des Brüsseler Eccehomobildes. Man ziehe auch zum Vergleich mit dem Hirten, dessen Kopf im Einschlummern vornübergesunken ist, die völlig übereinstimmende Stellung eines ebensolchen bärtigen Alten unter den schlafenden Wächtern am Grabe Christi auf der Berliner »Kreuztragung« bei.

Es tritt nun die Frage an uns heran, zu welchen Werken die besprochenen drei Fragmente einst gehört haben mögen. Gehen wir die denkbaren Fälle systematisch durch. Es sei erwogen, ob für alle drei eine gemeinsame Herkunft aus ein und derselben Komposition möglich wäre. Für die Nieuwe-

[1]) Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien, I. Liefg. Bamberg 1891. Anmerkung auf Seite 23.

brucker Anbetung und das Amsterdamer Fragment ist das, von stilistischen Gründen ganz abgesehen, undenkbar, da der gleiche Ochsenkopf nicht auf einem Bilde resp. Altarwerk zweimal vorkommen kann. Auch das Berliner Fragment, welches, von der (nicht erhaltenen) Gruppe der Hl. Familie aus gerechnet, aus der oberen linken Ecke der betreffenden Komposition stammen muß, läßt sich, rein äußerlich, mit den beiden anderen Stücken nicht kombinieren. Denn es rührt offenbar aus einer Anbetung her, in welcher die Gruppe der Hirten die linke Bildhälfte einnimmt, während sie in den beiden Kompositionen von Amsterdam und Nieuwebruck von rechts nahen. Da links oberhalb der Frau die ruhenden Hirten sichtbar sind, kann man nicht vermuten, daß die großen, das Kind anbetenden Hirtenfiguren auf der anderen Seite stehen. Außerdem ist der Stil des Berliner Bildes viel reifer und flotter, der Farbenauftrag dünnflüssiger, selbst neben dem Amsterdamer Fragment, von dem unbeholfenen Nieuwebrucker ganz abgesehen. Ein Blick auf den Unterschied in der Zeichnung des Kinderaktes hier und dort sagt genug. Durch Vergleichen der Brettermaße kommt man zu keinem Resultat. Denn erstens sind die Bretter selten rechteckig, sondern meist trapezförmig geschnitten (z. B. auf der Nieuwebrucker Anbetung), zweitens könnte sich auch eine solche Anbetungskomposition über zwei Außenflügel erstreckt haben, wo auf die Gleichheit der Bretter keine Rücksicht genommen zu werden brauchte. Daß die Stücke alle einseitig bemalt sind, kann nicht als stichhaltiger Beweis gegen eine Herkunft aus Altarflügeln dienen. Denn oft genug wurde selbst auf vollständigen Stücken die Rückseite durch Übermalen oder Abhobeln zerstört[1]). Wie viel eher auf Fragmenten, die ohnehin in ihrer zufälligen Form kaum auf beiden Seiten eine Darstellung zeigen mochten, die des Aufbewahrens wert erschien. Jedenfalls dürften die vorgenannten drei Stücke, sei es zu dritt oder zu zweit, nicht ein und demselben Werk angehört haben.

---

[1]) z. B. bei Dürers Paumgartner Altar, wo bei der Wiederherstellung sich ergab, dass die Rückseite des linken Flügels abgehobelt war.

Untersuchen wir nun, aus welchem der in der Literatur erwähnten Aertsenschen Altäre in Amsterdamer Kirchen solche Bruchstücke stammen könnten. Van Mander macht darüber einige nicht ganz vollständige Angaben, die kurz folgende Verteilung ergeben:

Oude Kerk: Mittelbild: Tod Mariae;
Flügel innen: Ergänzung dieser Szene;
Flügel außen: Anbetung der Könige.
Nieuwe Kerk: Hochaltar, Mitte: Geburt Christi mit
4 »Türen«, innen: Verkündigung, Beschneidung, Anbetung der Könige oder dergleichen (was?);
außen: Enthauptung der Hl. Katharina.

Jan Six hat nun nach dieser Aufstellung die Herkunft des Amsterdamer Anbetungsfragmentes aus dem Mittelbild der Neuen Kirche angenommen[1]). Wir werden auf Grund der neueren Resultate wohl dieser Meinung beipflichten, die Six immerhin ohne ausreichende Argumente zu begründen versucht hat. Nach Maßgabe der Übersicht van Manders könnten die beiden Hirtenfragmente sowohl aus den Außenflügeln der Oudekerk (Anbetung der Könige), als aus den Innenbildern des Nieuwekerk-Altares (Geburt Christi) herrühren. Denn daß Aertsen Kompositionen geschaffen hat, in denen sich ebenso die Hl. drei Könige wie die Hirten anbetend dem Christkind nahen, beweist ein später zu besprechendes Werk des Malers im Deutzen-Hofje zu Amsterdam. Und wenn Six sich auf die Übereinstimmung des Kolorites mit der Beschreibung der farbigen Erscheinung durch van Mander stützt, so ist das noch kein stichhaltiger Grund. Überhaupt ist und bleibt die Zurückführung der Fragmente auf die Amsterdamer Altäre eine zwar aus vielen Momenten sehr wahrscheinliche, letzten Endes aber doch nicht zu beweisende Annahme. Durch die Auffindung der Jahreszahl 1554 auf dem Nieuwebrucker Stück läßt sich die Kombination weiter und vor allem sicherer ausspinnen. Da van Mander ausdrücklich bemerkt, der Altar der

---

[1]) Vergl. die Anmerkung No. 1 auf Seite 40.

Oudekerk sei vor jenem für die Nieuwekerk gemacht worden, und sich ferner aus der stilistischen Vergleichung die zweifellos spätere Entstehung des Amsterdamer Fragmentes ergab, so ist es natürlich sehr naheliegend, in dem Nieuwebrucker Exemplar einen Rest des Altars der alten Kirche, in dem Amsterdamer ein Überbleibsel des Altars der neuen zu sehen. Eine freilich unverbürgte Nachricht[1]) setzt die Fertigstellung des letztgenannten in das Jahr 1559, was mit unserer vermutungsweisen Datierung unter Bezugnahme auf ähnliche Arbeiten des Künstlers gut zusammengehen würde. Das Stück vom Schloß Nieuwebruck würde dann aus der von Mander für die Außenflügel des Oudekerk-Altares überlieferten Komposition »Anbetung der Hl. Dreikönige« herrühren und somit die Vollendung dieses Werkes auf das Jahr 1554 fixieren. Daß jener Altar eine solche Szene zeigte, die sich dem Gedächtnis offenbar weniger durch die anbetenden Könige, als durch die Hirten und beigefügten Tiere einprägte, beweist folgende, kaum bekannte Stelle aus der poetischen Beschreibung seiner Vaterstadt Amsterdam, von Cornelius Giselbert Plemp[2]). Er schildert u. a. die Schätze der Oudekerk und sagt:

»Et tabula insigni surgens exstabat ab ara,
Petri quem Longum, fama celebrat opus;
Pinxerat ille dei sobolem de virgine natam,
Nec procul a puero, bos et asellus erant.
Stramina custodes ovium et praesepe videbant,
Et tuguri cortem posse placere deo.
Quem quoq' adorabant monitis celestibus acti,
Tempore mirati, noctis adesse diem.
Sed pretium Longus tulerat bis mille coronas . .« etc.

Dann würde also unser Fragment der Außenseite des linken Flügels entstammen, so daß bei geschlossenem Altar in der

[1]) Im Aufsatz von Six, cf. Anmerkg. 1 auf S. 40: »Anthony Ductus maakte er, volgens le Long, Reformatie van Amsterdam, blz. 502, een gedicht op (Antv. ap. Joh. Latium 1559, in 8⁰), waaruit blijkt dat het in Mei 1559 werd gewijd. Te vergeefs heb ik det gezocht.«

[2]) Cornelii Giselberti Plempii Poëmata, partim iterum, partim recens edita. Antverpiae, Typis Tapianis 1631.

Tat ganz ordnungsgemäß alle Dargestellten den Blick nach der Bildmitte richten. Auf der Außenseite des rechten Flügels wäre die Gruppe der Könige mit ihrem Gefolge usw. zu denken, ähnlich wie wir es auf dem Aertsenschen Flügel vom Delfteraltar sehen[1]), oder auf dem ebenfalls von ihm entworfenen Glasgemälde des nordöstlichen Fensters in der Oudekerk. Hier ist durch den Fensterbalken ebenso eine Teilung in zwei Hälften gegeben: in die rechte brachte er die das Kind anbetende Maria, Josef und einige Hirten, deren Bewegung und Blickrichtung — wie auf dem Fragment — im wesentlichen nach der Mitte orientiert ist, und dem entsprechend auf der Gegenseite die Schar der Anbetenden, die freilich hier nur Hirten sind. Eine mit den Maßen des Nieuwebrucker Stückes versuchte Rekonstruktionsskizze eines Altares ergab einen solchen, der in geschlossenem Zustande etwa 2,80 m breit und ungefähr 3,50—4 m hoch gewesen sein dürfte: das sind für den Altar einer grossen Kirche durchaus annehmbare Größenverhältnisse.

Während wir somit aus dem vorhergehenden mit einiger Wahrscheinlichkeit das 1554 datierte Nieuwebrucker Anbetungsfragment auf den Altar der Oude-Kerk, das etwa 1555—58 anzusetzende Bruchstück des Amsterdamer Museums auf jenen der Nieuwe-Kerk zurückführen können, fehlt für das Bild in Berlin, sogar zu einer Vermutung, jede einigermaßen feste Grundlage. Es braucht natürlich durchaus nicht aus Amsterdam zu stammen; hören wir doch allein von Delft[2]), daß es zwei Aertsensche Altäre besaß, welche Darstellungen der Anbetung durch die Könige und der Geburt Christi aufwiesen.

---

[1]) Amsterdam, Rijksmus: Catal. No. 7, desgleichen s. auch die Besprechung desselben.

[2]) van Mander, übers. v. H. Floerke. München und Leipzig 1906. Seite 335:

Delft, Karthäuserkloster: Kreuzigung mit einer Geburt Christi und einer Anbetung auf den Innenseiten der Flügel, auf der Aussenseite die vier Evangelisten.

Delft, Neue Kirche, Hochaltar: Anbetung der Könige und ein Eccehomo und noch etwas ähnliches auf den Flügeln.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieses Berliner Stück dem schon oben erwähnten Delfter Flügel stilistisch entschieden näher steht, als den beiden besprochenen Fragmenten; freilich ohne direkt nachweisbaren Zusammenhang. —

Kurz vor der Drucklegung dieser Studie erhielt ich durch die Güte des Herrn Direktors van Riemsdijk die Photographie eines Bildes, welches Herrn Maler Tholen im Haag gehört. Leider war es mir nicht mehr möglich, das Gemälde selbst in Augenschein zu nehmen, so daß ich mich allein an die Photographie halten kann.

Das Stück, ein Breitbild mit lebensgroßen Halbfiguren, auf Eichenholz gemalt, muß deshalb an dieser Stelle der Besprechung eingeschaltet werden, weil es das Thema der Hl. Familie mit den Hirten im Stalle zu Bethlehem in einer den vorhergenannten Werken außerordentlich verwandten Weise behandelt. Ganz besonders wertvoll wird es aber dadurch, daß es offenbar kein Fragment, sondern eine abgeschlossene Komposition darstellt.

Annähernd in der Mitte des Bildes sitzt Maria, nach rechts, bis zu den Knien sichtbar, die betend aneinandergelegten Hände leicht zurückgebogen, den Kopf und Blick niedergesenkt zu dem nackten Christuskind, welches auf einem weißen über ihren Schoß gebreiteten Kissen liegt. Links hinter Maria und über deren Schulter auf das Kind blickend, Josef, der eine kleine runde Laterne vor sich hält. Ein Stützpfeiler rechts hinter der Gestalt der Maria teilt das Bild in zwei ungefähr gleiche Teile; neben ihm schauen die Köpfe von Ochs und Esel hervor. Hart am rechten Bildrand das Gesicht eines bärtigen Hirten und darüber, leicht verkürzt, das eines jugendlichen, ohne Bart und mit kurzgeschnittenem Haar, beide scharf zu dem Christuskind nach links hinüberblickend.

Die Zuteilung dieses Bildes an Aertsen dürfte allein nach der Photographie keinem Zweifel unterliegen. Denn auch hier lassen sich die stärksten Anlehnungen an andere seiner Arbeiten nachweisen. Zunächst fallen die Beziehungen zum Nieuwebrucker Anbetungsfragment auf. Die Madonna zeigt den gleichen kräftigen Typus, die Haltung der flach emporgehobenen linken Hand ist beiden gemeinsam, ebenso die

Bildung des häßlichen Kindes mit den kurzen, fetten Gliedern und den tiefen Hautfalten. Auch seine Lage auf dem Schoß der Mutter ist in dieser etwas gezwungenen Stellung und der unwahrscheinlichen Aufsicht verwandt. Der Hl. Josef beider Bilder weist mit geringen Abweichungen dieselben Züge auf, ebenso ähnlich ist die Art, wie er die Laterne hält. Diese ganze Gruppe der Hl. Familie macht den Eindruck, als wenn ihr die entsprechende Partie des Nieuwebrucker Stückes, die im Gegensinn komponiert ist, in der Hauptsache zum Vorbild gedient habe. Auch der Kopf des Esels könnte noch dorther entlehnt sein. Für den Ochsenkopf aber hat der Künstler jene brillante Studie nicht benutzt, nach der er die Tiere auf den Fragmenten von Nieuwebruck und Amsterdam schuf. Der Kopf ist vielmehr ins dreiviertel Profil nach rechts gesetzt, sein Ausdruck ungleich matter, die Zeichnung schwächlich. Er kehrt, wie wir später sehen werden, fast genau übereinstimmend auf dem Altar des Deutzenhofje von Amsterdam wieder. Auch für den seitlichen Abschluß der Komposition, die beiden Hirten, fehlt es nicht an Beziehungen. Der untere mit dem starken Haar und Bart weist, freilich nur im Kopftypus, eine große Ähnlichkeit mit dem ins Profil gestellten Hirten auf dem Nieuwebrucker Fragment auf. Dagegen der jüngere, unbärtige, mit dem verkürzt von unten gesehenen Kopf, dem erhobenen nackten Arm und der hochgezogenen Schulter erinnert sehr an einen Gefolgsmann auf der Außenseite des Delfter Flügels zu Amsterdam, den wir weiter unten besprechen werden.

Der Gedanke liegt nun nahe, vielleicht auch in diesem Tholenschen Bild den Rest einer größeren Darstellung zu sehen. Ohne Untersuchung des Originals ist hierüber ein sicheres Urteil nicht zu fällen, doch erscheint, wie schon eingangs erwähnt, eine solche Annahme ziemlich ausgeschlossen. Die Entstehung des Bildes, das gegenüber dem Nieuwebrucker Fragment in der weicheren Behandlung des Stofflichen und den komplizierteren Stellungen einen Fortschritt bedeutet, möchte ich annähernd in die Jahre zwischen 1555 und 1560 verlegen.

Ein weiteres Glied in der Kette umfangreicher religiöser Dar-

stellungen bilden die Entwürfe zu drei großen Glasfenstern in der Oude Kerk von Amsterdam. Durch die auf jedem einzelnen angebrachte Jahreszahl 1555 können wir die Zeit ihrer Vollendung genau festlegen. In der Literatur werden sie unter den Hauptwerken Pieter Aertsens von Dapper[1]), Fokkens[2]) und Wagenaar[3]) genannt. Nur Commelin[4]) führt irrtümlicherweise, wie wir schon in der Einleitung bemerkten, einen gewissen Digmann als Künstler an. Eine nähere Untersuchung dieser Fenster, die im Laufe der Jahrhunderte durch vielfache Wiederherstellungen stark verändert wurden, ließ sich im Rahmen vorliegender Studie nicht ermöglichen. Abgesehen davon, daß sie im Frühjahr des Jahres 1905 zu erneuter, gründlicher Restauration in ein Atelier nach Delft überführt waren, ist auch vor kurzem eine Spezialarbeit von A. W. Weissmann[5]) versucht worden. Ein Blick auf die sorgfältigen, von Weissmann nach genannten Fenstern ausgeführten Zeichnungen, die in seiner Publikation wiedergegeben sind, läßt uns den großen Fortschritt Aertsens in durchaus von italienischem Geist durchwehten Kompositionen klar erkennen. Sie verraten ein beträchtliches Verständnis der Renaissance-Architektur, denn hier sind nicht mehr einzelne Stücke, wie Säulen und Pfeiler, als Requisiten verwandt, sondern geschlossene Räume, Zimmer und Hallen, in edlen Verhältnissen erfunden. Nichts Kleinliches liegt in diesen Entwürfen, man möchte annehmen, daß nur ein Studium im Vaterlande der Renaissance den Maler zu solchen Leistungen befähigte. Die kleinen Skizzen erlauben natürlich ein weiteres Eingehen auf stilistische Fragen nicht.

Die Kompositionen der Glasgemälde können, da sie in ganz anderem Sinne gedacht sind, ein nur unvollkommenes Bild davon geben, wie wir uns wohl ein vollständiges kirchliches Gemälde von der Hand des Meisters zu denken hätten. Ein bisher nicht bekanntes Werk dürfte diesen Platz ausfüllen. Ich verdanke wiederum Herrn Direktor van Riemsdijk den Hinweis auf ein Bild, dessen Art ihn an unseren Künstler erinnerte. Es ist in dem wohlbehüteten und einem Fremden

[1]—[5]) cf. die Anmerkungen No. 2—6 auf Seite 4.

kaum zugänglichen Bereich einer alten Amsterdamer Stiftung, dem Deutzen-Hofje, verborgen. Das auf Holz gemalte, vor nicht allzulanger Zeit restaurierte Stück ist 1,90 m breit und 1,32 m hoch. Dargestellt ist die Anbetung des Kindes durch die Könige, während Hirten der Szene zuschauen. Inmitten des Bildes sitzt Maria im blauen Gewand und rotem Manteltuch, das auch den Kopf und einen Teil des Unterkörpers deckt. Ihr sanftes, heitres Gesicht ist von einer gewissen bäuerlichen Schönheit. Auf einer dünnen Windel, die über den Schoß der Mutter gebreitet ist, sitzt, lebhaft bewegt, das Christuskind. Sein rechtes Bein ist vorwärts, das linke rückwärts gestreckt, wie zum Segen erhebt es die rechte Hand. Das Lendentüchlein dürfte später aufgepinselt worden sein. Marias rechter, mit einem dünnen Wollschühchen[1]) bekleideter Fuß ist etwas vorgesetzt, weiter nach vorn liegen ihre weißen Holzschuhe. Nicht die noch heute allgemein übliche Form (»Klompen«), sondern eine Art von Überschuhen[2]), die nur aus Holzsohlen mit schwarzem Lederspannriemen bestehen. An Mariens linker Seite steht ein aufgeklappter Deckelkorb voller Wickelbänder. Vor dem Kind kniet links auf einem mit orientalischem Stoff bezogenen Kissen einer der Könige mit kräftigem, braunrotem Gesicht, leicht ergrautem Haar und Bart. Das Haupt ziert eine niedrige Krone, die Kleidung besteht aus einem rostroten Rock, Beinkleidern und Ärmeln, deren Farbe ins Ultramarinblau spielt. Der mit Pelz gefütterte Mantel zeigt gelbes Brokatmuster in rotem Grund. Ein Junge in gelbem Hemdkittel mit rötlichen Schatten, steht hinter ihm und hält die Schleppe des Mantels. Vorweg sei bemerkt, daß nur der eben beschriebene Mann einen König darstellt; die übrigen vornehm gekleideten gehören offenbar nur dem Gefolge an. Wir dürfen also vermuten, daß die Innenflächen der fehlenden Flügel einst die Komposition vervollständigten[3]).

---

[1]) Zum Schutz gegen den Druck der Holzschuhe. Noch heute in Holland und am Niederrhein in Gebrauch, dort »Kascheien« genannt.

[2]) cf. Mstr. des Marienlebens, alte Pin., München, auf No. 23 u. 27.

[3]) Ähnlich ist auf dem Seite 61 gen. Delfter Flügel, nur ein König, der Mohr, vorhanden, so dass die beiden anderen im Mittelbild, neben der Hl. Familie, zu denken sind.

Hinter dem König, etwas mehr nach der Mitte, steht einer der Begleiter, ein Jüngling in gelbem, antik-römischem Panzerkoller über einem blaugrünlichen Unterwams. Er ist völlig bartlos, seinen stark nach rechts zum Christusknaben gewandten Kopf ziert ein bandnetzartiger Schmuck. In beiden Händen trägt er ein großes, flaschenartiges Gefäß mit gelbrotem, orientalischem Muster. Hinter der Hauptgruppe von Mutter und Kind wird ein Esel mit gesenktem Kopf und weiter nach rechts der Ochse sichtbar. Er liegt, das linke Vorderbein geziert vorstreckend, in ziemlich unnatürlicher Haltung nach rechts gewandt. Etwas höher, über dem Tier, neigt sich ein alter Mann mit grauem Bart und Haar, offenbar Josef, vor, seine zurückgewendete linke Hand hält einen Stab. Ein junger Hirte mit stark verkürzt gesehenem Kopf, den er zu der heiligen Szene herabbeugt, steht zwischen Josef und dem jugendlichen Gefolgsmann. Hinten links sind die Diener des Königs dargestellt. Ein fast nackter Mann hält zwei Kamele an den Halftern, auf den Tieren sitzt je ein bärtiger Alter. Die Szene ist äußerst flott und sicher hingemalt, in leichten fettig-rosa Tönen. Mit einem dunklen Pinselzug wird die Körperform umrissen und Augen, Nase und Mund in die Gesichter hineingesetzt. Ganz oben ein malerisch feiner Durchblick auf eine ferne Stadt; unter dichtbelaubten Bäumen bewegen sich kleine Figuren. Rechts bildet ruinenhaftes Gemäuer mit dorischen roten Säulen den Hintergrund. Verschiedene Männer stehen und sitzen in Stellungen umher, die ein besonders sorgfältiges Studium des Künstlers verraten.

Das Ganze ist schön und warm im Ton, ein kräftiges Rotbraun herrscht in der als gleichseitiges Dreieck aufgebauten Vordergrundsgruppe vor. Kühl stehen dagegen die gelblichbraungrau angelegten Ecken.

Die Beziehungen zwischen diesem und anderen beglaubigten Bildern Aertsens sind zahlreich. Den Kopf der Maria finden wir sehr ähnlich auf einem später zu besprechenden Gemälde des Brüsseler Museums: »Christus bei Maria und Martha« wieder. Dieser 1559 datierten Arbeit ist unsere »Anbetung« in manchem anderen Punkte, wie in Technik und Kolorit,

verwandt, ihr steht sie auch zeitlich nahe. Der Hl. Josef ähnelt dem Kopf des Hirten auf dem Amsterdamer Fragment, die Gruppe der Kamelreiter findet sich auf dem Delfter Flügel, die zwischen Tempelruinen sitzenden und lehnenden Männer in dem 1559 datierten Bilde des Städelschen Institutes: »Christus und die Ehebrecherin«. Nur etwas befremdet: hatte der Künstler auf anderen Anbetungsdarstellungen in dem Kopf des Ochsen eine besondere Glanzleistung geschaffen, so ist das Tier diesmal recht schwach gelungen. Die, wie wir sahen, zweimal benutzte prächtige Studie mag hierfür nicht gepaßt haben; handelte es sich doch auch nicht um den Kopf allein, sondern um dessen Verbindung mit Hals, Rumpf und Vorderbeinen. Es scheint fast, als wenn der Ochse »auswendig« gemalt wäre, dafür spricht der weichlich modellierte Schädel und die streifige Behandlung des Felles, das ein wenig gekünstelt aussieht. Ebenso gezwungen und unnatürlich ist seine Haltung.

Dieses Werk, dessen Entstehung wir in den Jahren zwischen 1555 und 60 annehmen können, zeigt besonders ausgesprochen italienische Züge. Von den Bewegungsmotiven der Figuren abgesehen, erinnert manche Einzelheit an klassische Vorbilder, z. B. die Kamelreiter, welche häufig u. a. auf Raffaels Loggienbildern[1]) in ähnlicher Anordnung vorkommen. Auf die Herkunft der kleinen, zwischen den Tempelruinen sich herumtreibenden Männerfiguren wurde schon wiederholt hingewiesen. Ebenso bekannt ist die Verwendung von herabgebeugten, verkürzt gesehenen Köpfen. Neu und ein zweifelloses Produkt italienischer Studien ist die klar nach dem Schema des gleichseitigen Dreieckes aufgebaute Hauptgruppe. —

Aus der Zeit zwischen 1551 und 56 ist uns kein datiertes Genrebild des Meisters erhalten, möglich, daß die kirchlichen Aufträge ihn gerade in diesen Jahren zu stark in Anspruch nahmen. Da wir ohnehin bei der Besprechung der Altarwerke und -Reste mangels sicherer Datierung das Jahr 1556 als obere Grenze nicht einhalten konnten, wird es besser sein, die übrigen

---

[1]) cf. Raffaels Loggienbilder, u. a.: »Jakobs Flucht«, »Josef von den Brüdern verkauft« und »Noahs Dankopfer«.

Werke Aertsens, welche ein religiöses Thema behandeln, hier anschließend zu geben.

Aus dem Jahre 1559 besitzen wir ein monumentales Stück, das die Geschichte vom Besuche des Heilandes im Hause der Maria und Martha darstellt [1]). Die Figuren des auf Holz gemalten Bildes sind annähernd lebensgroß. Erst neuerdings gelangte das Werk aus englischem Privatbesitz in das Brüsseler Museum [2]). Die Jahreszahl 1559 findet sich, in der Mitte geteilt, an den beiden Wangen des Kamines rechts oben, die Buchstaben PA, sowie die Dreizackmarke des Künstlers dagegen in dem Gemäuer der linken oberen Ecke. — Vorn links sitzt vor einer Art Steinbalustrade, auf welcher der untere Teil eines kannelierten Pfeilers sichtbar ist, Christus in tiefgrauem Untergewand und weinrotem Mantel, der in großen, schönen Falten von der rechten Schulter herab über Hüfte und Schoß fällt. Seine linke Hand zeigt weisend zur Seite, die rechte ist mit gespreizten Fingern in Achselhöhe erhoben. Der linke, nackte Fuß ist vorgestellt bis zum Rande der Stufe, welche hier, parallel zum unteren Bildabschluß, den Boden über einem schmalen Vorderstreifen erhöht. Sein von dunklem Haar und Bart umrahmtes Gesicht ist von vorn gesehen; rechts von ihm sitzt auf einem Kissen Maria [3]). Vor beide tritt Martha. Offenbar illustriert der Künstler die Worte der heiligen Schrift: ». . . die hieß Maria, die setzte sich zu den Füßen und hörete seiner Rede zu. Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen. Und sie trat hinzu und sprach: ‚Herr, fragst Du nicht danach, daß mich meine Schwester lässet allein dienen‘?« usw. usw.

---

[1]) Ev. Lucä, Kap. 10, 38 ff.

[2]) H. Hymans, Gaz. des beaux-arts 1 Févr. 1905.

[3]) Gegen meine Annahme, in den beiden Frauen rechts und links im Vordergrund die Schwestern Maria und Martha zu sehen, sind von verschiedenen Seiten Einwendungen gemacht worden. Mit Recht wurde auf die demütig blickende, nonnenhaft gekleidete Frau an des Heilandes linker Seite hingewiesen und gesagt, dass sich in ihr die fromme Maria doch viel besser verkörpere. Dementsprechend sei dann in der festlich gekleideten Frau zur Rechten des Herrn Martha zu sehen, die einer Köchin Anweisungen erteilt. Ich kann mich aber dieser Ansicht nicht anschliessen. Von der sehr plausiblen Umnennung der Maria abgesehen, glaube ich

Maria trägt reiche, kostbare Kleidung: ihr weißseidener, pelzgefütterter Rock, dessen Stoff ein prächtiges Muster von goldenen Kronen und Akanthus zeigt, ist zurückgeschlagen, wohl damit ihn der kleine Bologneserhund auf ihrem Schoß nicht verdirbt. Das Tierchen muß sich mit einem Ruhelager auf dem goldgelben Brokatuntergewand begnügen. Ein silberweißes, gesticktes Tuch ist zierlich um ihre Brust gelegt und läßt den Halsausschnitt frei. An dem lockeren schwarzen Halsband mag ein Schmuckstück hängen. Silbergraue Ärmel mit leichten dünn-violetten Lichtern kommen unter dem Tuch hervor. Die gelbbraunen, um den Hinterkopf aufgesteckten Flechten sind mit hellen Bändern umwunden. Ein langer Schleier mit mäanderartigem Muster fällt über den Rücken herab. An ihren nackten Füßen sind Sandalen mit schmalen Bändern befestigt. Der linke Fuß ruht, halb von der Sohle sichtbar, auf der Stufe, der rechte auf dem vorderen Bodenstreifen. Ihr Profilkopf zeigt den Typus einer kräftigen Holländerin, das leicht nach oben gerichtete Stumpfnäschen gibt dem Gesicht einen besonderen, munteren Zug. Mit weit offenen, erstaunten Augen blickt sie ihre Schwester Martha an, die vor die Gruppe hintritt. Ihr verwunderter Ausdruck wird durch die ausgestreckte, geöffnete Linke verstärkt, während die andere Hand das Fell des Hündchens zu streicheln scheint. Die rechte Bildhälfte wird von der aufrecht mit gesenktem Kopf dastehenden Martha beherrscht. Ihr rechter sandalenbekleideter Fuß ist vorgesetzt, die Stufe ermöglicht eine Stellung des »Hinauftretens«. Die linke, herabhängende Hand hält einen Korb voller Küchenherrlichkeiten.

---

doch auf jeden Fall in der herantretenden »Köchin« die Martha erkennen zu müssen, entsprechend dem Wort des Evangelisten: ». . . und sie trat hinzu etc.« Es entspricht dies der getreuen Illustration der Bibelstelle einzig und allein, ebenso der sachlichen Art des Künstlers, der überdies wohl sicherlich die beiden Hauptfiguren in den Vordergrund rückt. Unter keinen Umständen könnte man doch von der vornehm gekleideten — von mir Maria genannten Frau — annehmen, dass sie sich (als Martha aufgefasst) »viel zu schaffen« macht, um dem Herrn zu dienen. Indem ich mich den Mängeln meiner Benennung durchaus nicht verschliesse, ziehe ich es dennoch vor, fürs erste die oben durchgeführte Verteilung der Namen beizubehalten.

Ein Kohlkopf hat im Korbe keinen Platz mehr gefunden, deshalb trägt ihn das Mädchen unter dem Arm. Die rechte, vorgestreckte Hand stützt sich auf einen Besen. Im Gegensatz zur Schwester ist sie nur mit einem bescheidenen Arbeitsgewand bekleidet: über dunklem Rock eine große, weiße Schürze, die noch die Liegefalten aufweist. Die rote Jacke, deren Ärmel bis über die Ellbogen aufgekrempelt sind, ist vorn mit grünen, gekreuzten Nestelbändern geschlossen. Ein Mieder aus tüllartigem Stoff, das über die Jacke gezogen zu sein scheint, läßt den Hals frei; vom Hinterkopf fällt ein einfaches Schleiertuch über den Rücken herab. Ihr Blick ist gesenkt, der Gesichtsausdruck ernst. Ein wenig weiter zurückgeschoben sitzt rechts von Christus eine zweite Zuhörerin[1]) in schwarzgrauem Gewand, das auch über dem von weißer, eng anliegender Haube bedeckten Kopf liegt. Ihre Hände sind auf dem Schoß gefaltet, wenn man diesen Ausdruck anwenden darf, denn eigentlich berühren sich nur die Fingerspitzen, während die Handflächen ziemlich weit von einander abgebogen sind. Hinter dieser Gruppe werden noch zwei bärtige Köpfe sichtbar. Den tatsächlichen Raumverhältnissen bei der Anordnung dieser Personen ist sehr wenig Rechnung getragen. Zu Parallelen mit anderen Bildern sind die Figuren besonders wichtig. Die vordere, ein alter Mann, erinnert lebhaft an den knienden König auf der Anbetung des Deutzen-Hofje. Er hat das nämliche, durchgearbeitete Gesicht, mit dem graublonden Bart. Der zweite Kopf dahinter wird zur Hälfte von dem Vorgenannten verdeckt. Man erkennt einen schwarzbärtigen Mann mit auffallend dünnem Schnurrbart. — Um das Arbeitsfeld Marthas zu charakterisieren, ist im Hintergrund rechts ein großer Kamin eingefügt, ein helles Feuer brennt in ihm, eine Magd macht sich daran zu schaffen. Zwei ältere Männer auf der linken Seite und ein junger, bartloser Bursche rechts wärmen sich an den Flammen. Der Jüngling zeigt denselben Typus wie der jugendliche Gefolgsmann auf der Deutzen-Hofje-An-

[1]) Es wäre vielleicht nicht unmöglich, in ihr Maria, die Mutter des Herrn, zu sehen.

betung. Auf beiden Partien zu seiten des Kamines Ausblicke in ruinenhaftes, von dichtem Grün umsponnenes Gemäuer.

Das Bild verrät zunächst in seiner imposanten Größe und dem reichen Vortrag die vorhergegangene Beschäftigung mit kirchlich-repräsentativen Werken. In der Wahl der ganzfigurigen, lebensgroßen Modelle schließt er sich diesen an. Aber noch nie zuvor hat sich der Künstler so weitgehend und liebevoll mit den Schönheiten der Gewandung, vor allem dem Glanz und den farbigen Reizen des Seidenstoffes, beschäftigt. Auch auf dem Altar des Deutzen-Hofje hatte der kniende König kostbare Kleidung, aber Aertsen war weit mehr der Zeichnung von Brokatmustern usw., als malerischen Eigenschaften nachgegangen. Das ist nun hier in der Figur Mariens anders geworden. Der Künstler kann sich nicht genug tun, die verschiedenen Stoffarten zu schildern, den schweren Brokat, der kaum eine Falte wirft, die schimmernde Seide, weiches Pelzfutter und leichtes, vielgefälteltes Schleiergewebe: eine Fülle von malerisch wie technisch gleich reizvollen Problemen. — In der Anordnung einer parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Stufe hat der Künstler ein für die Stellung der Figuren sehr dankbares Motiv hereingebracht. Sie gibt ihm die Möglichkeit zu wechselvollen Posen. Am wirkungsvollsten in der aufrecht stehenden Martha, deren Gestalt hierdurch einen fast pompösen Zug bekommt. Nicht minder interessant ist es, zu sehen, wie die alte Vorliebe des Malers für das Stilleben wieder in Erscheinung tritt. Man kann sogar den leisen Verdacht nicht unterdrücken, daß die Möglichkeit, ein solches Stilleben anbringen zu können, ein Hauptgrund für Aertsen war, gerade diesen biblischen Vorgang zu wählen. Der Korb Marthas ist übervoll, allerlei Gemüse, eine Ente und zwei in der weichen, malerischen Behandlung des Felles treffliche Hasen: hinreichend, um die Hausfrauentalente Marthas zu erproben.

Der innere Zusammenschluß der Gruppe bot größere Schwierigkeit als das Problem der Anbetung. Dort genügten schon äußerlich die dem Mittelpunkt, dem Christkinde, zugewandten Köpfe, um den leitenden Gedanken erkennen zu lassen. Einen Reflex in dem Kind zum Ausdruck zu bringen,

war nicht unbedingt notwendig. Hier liegt die Sache wesentlich anders: die Szene lehnt sich an die biblische Erzählung so weit an, daß sich der bestimmte, herausgegriffene Augenblick feststellen läßt. Martha ist an die um den Heiland versammelte Gruppe herangetreten und hat eben die Worte gesprochen: »Herr, fragst Du nicht darnach, daß mich meine Schwester lässet allein dienen? Sage ihr doch, daß sie es auch angreife.« Und Jesus antwortet ihr: »Martha, Martha, Du hast viele Sorge und Mühe, eines aber ist not, Maria hat das gute Teil erwählet, das soll nicht von ihr genommen werden.« — Das heißt, es müßte ein Moment stärkster Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Personen fixiert werden. Und das ist dem Künstler nicht gelungen. Die alte Eigenheit seiner Menschen, sich nie recht anzusehen, ist bei einer derartigen Szene von schwerwiegendem Nachteil, ein Mangel, über den charakteristische Handbewegungen nicht hinweghelfen. Ist es ihm einmal, wie in der erstaunt emporblickenden Maria, geglückt, den Ausdruck zu erschöpfen, so fehlt leider völlig die »Augenverbindung« Marthas mit der angeredeten Gruppe, wodurch erst die Erregung Mariens ganz motiviert wäre. Aus eben dem Grunde ist auch der Kopf Christi so nichtssagend, der Blick schweift ins Leere, seine Hände bewegen sich rein mechanisch. Mit den übrigen Vordergrundsfiguren geht es nicht besser, sie haben etwas von schlecht disziplinierten Statisten an sich. Ebenfalls gescheitert ist der schwache Versuch, durch eine starke Kopfdrehung des einen, am Kamin sitzenden Mannes den Kontakt zwischen der Hintergrundszene und dem Hauptvorgang zu schließen. Auch das Raumproblem ist, wie gewöhnlich, nicht gelöst. Die Vorderfiguren stehen auf einer kleinen Bühne, die ihnen leidlich Platz bietet, dagegen erscheint alles das, was sich im Hintergrund abspielt, nur wie auf einen Prospekt gemalt. — Die Durchbildung des einzelnen verrät lückenlos ein sorgfältiges Studium. Sehr schön sind die Füße und Hände. Einen kleinen, für Aertsen recht typischen Fall kann man wieder beobachten: die herabhängende linke Hand Marthas trägt den schweren, gefüllten Korb; doch ist bei dem Modell die geschlossene Hand offenbar fertig gezeichnet worden, bevor

sie noch den Korbhenkel umfaßte. Denn so, wie sich uns die Sache darstellt, würde der Henkel des schweren Korbes nicht im Innern der gekrümmten Finger, wie es notwendig wäre, sondern auf deren Kuppen ruhen: ein höchst peinlicher Gedanke. Ebenso wirkt der unter dem Arme getragene Kohlkopf so wenig körperlich, die Armbiegung so schwach, daß der gleiche Verdacht einer späteren Einfügung des die ganze Haltung durchaus verändernden Gegenstandes ohne entsprechendes Modell begründet ist.

Auch für dieses Bild ist das Studium vor allem italienischer Bewegungsmotive von ausschlaggebender Bedeutung, ohne daß sich die Anlehnung an bestimmte Vorbilder mit Sicherheit nachweisen ließe. Eine wiederholt auftauchende Ähnlichkeit mit venezianischen Bildern konnte ich nicht über allgemeine Punkte hinaus feststellen. Gerade bei venezianischen Werken ist die Gefahr überscharfer Zurückführungen sehr groß. Denn durch die Kunst Venedigs geht ein ununterbrochener, starker Zug, welcher der nordisch-niederländischen Geschmacksrichtung verwandt ist. Anderen Ortes wird nochmals auf dieses Thema zurückzukommen sein. Auf jeden Fall empfiehlt sich bei der Aufstellung direkter Beziehungen zwischen nordischen Künstlern wie Aertsen und ähnlichen Darstellungskreisen venezianischer Kunst, wie z. B. dem von der Gruppe der Bassani vertretenen, große Vorsicht. Es sei hiervon streng das schon oben herangezogene Studium des italienischen Formalismus getrennt, das man, wie in den anderen Werken unseres Meisters, so auch in jeder Stellung und Bewegung des vorliegenden Bildes nachweisen kann. Das ist aber nur die gleiche Tonart, nicht die gleiche Melodie.

Die Vorzüge des Gemäldes liegen in der beginnenden Verschmelzung des neuen Fremden mit der Kraft und Gesundheit des Einheimisch-Eignen. Wenn es auch nicht gelang, den eigentlichen Vorwurf der Darstellung glaubhaft zu machen, so hat der Künstler doch ein paar Figuren von ungemeinem Reiz geschaffen: Maria, den Typus des von Gesundheit und Jugendfrische strahlenden holländischen »Meisje«, in sonntäglich feinem Aufputz, und Martha, eine kernige, arbeitsgewaltige

Frau seines Volkes. — Und in diesem Sinne wird man dem Werk gerecht.

Hier mag ein Bild angeschlossen werden, das trotz mancher Einschränkungen, die wir in bezug auf eigenhändige Ausführung durch den Meister und auf den Erhaltungszustand machen müssen, doch viele verwandte Züge mit dem vorbesprochenen zeigt. Es stellt die vier Evangelisten dar, ist auf Holz gemalt, 1,18 m breit und 80,5 cm hoch und befindet sich im Elisabeth-Weeshuis (Waisenhaus) zu Culemborg. Paarweise zusammensitzend sind die Evangelisten mit ihren Symbolen geschildert; während aber diese für die drei Evangelisten Matthäus, Markus und Johannes nicht sonderlich hervortreten und nur kleinen Raum einnehmen, schiebt sich der Kopf des dem Lukas heiligen Stieres höchst anspruchsvoll in die rechte untere Bildhälfte hinein. Ein Blick sagt uns genug: wir haben wieder denselben Ochsenkopf wie auf der Nieuwebrucker Anbetung und dem Amsterdamer Fragment vor uns. Aus diesem Grunde wurde Herr Direktor van Riemsdijk bei einem Besuch in Culemborg auf das Bild aufmerksam, ihm verdanke ich den freundlichen Hinweis auf dasselbe.

Die Figuren sind ungefähr dreiviertel lebensgroße Kniestücke. Links in der Ecke sitzt Matthäus, ein alter, bärtiger Mann in gelbrötlichem Mantel und pfirsichrotem Untergewand. Er liest in einem großen Buche, seine linke Hand stützt sich auf zwei kleinere Bände, die zusammen mit einem Stoß weißen Papieres und einem Gänsekiel auf einem graugrünlich bedeckten Tisch liegen. Sein Kopf zeigt die größte Ähnlichkeit mit dem knienden König der Anbetung des Deutzen-Hofje, sowie mit dem sitzenden Mann des Delfter Altarflügels. Links über ihm ist sein Symbol, ein pausbäckiger, dumm dreinschauender Engel sichtbar. Rechts hinter Matthäus zeigt sich der schwarzbärtige Hl. Markus, der dem Christuskopf auf dem Maria- und Marthabild sehr ähnelt. Die rechte Hand hält die Feder, er ist im Begriff, zu schreiben. Sein Gewand hat einen tiefweinroten Ton. Rechts von ihm schaut ein kleines, etwas komisch wirkendes Löwenköpfchen hervor, über diesem schwebt in einer roten Glorie, welche das graue Gewölk teilt, die Taube des

Hl. Geistes. Den beiden Figuren ist die Gruppe der zwei anderen Evangelisten gegenübergestellt. Hinten zunächst der jugendlich bartlose Johannes, mit scharfer, leicht gekrümmter Nase und langem Lockenhaar: ähnlich dem gleichen Heiligen auf dem Innenflügel des Antwerpener Altares. Sein Gewand läßt den Hals und einen Teil der Brust frei, an die er die rechte Hand legt. Er scheint mit in das von Lukas gehaltene Buch zu blicken, während sein Attribut, der Adler, Schreibfutteral und Tintenzeug im Schnabel haltend, oben zu sehen ist. Lukas, der in Seitenansicht sitzt, wendet das Gesicht scharf um und blickt aus dem Bilde heraus, sein schwerer Kopf erinnert im Typus stark an den Jünger Christi auf dem vorbesprochenen Werk. Seine linke Hand drückt die Seiten des offenen Buches nieder. Auf die merkwürdige, schlagende Übereinstimmung des Lukasstieres mit zwei Köpfen früher besprochener Bilder wurde schon hingewiesen.

Das ganze Stück ist sehr schlecht erhalten, die Farboberfläche völlig zerstört und die Modellierung verwaschen, so daß es schwer hält, verschiedene Mängel dem Künstler zur Last zu legen und daraus folgernd die Autorschaft Aertsens zu verneinen. Es mag ja auch in der Tat nur ein »Atelierbild« sein. Unter allen Umständen zeugt es von durchaus Aertsenschem Geist, fast für jedes Motiv läßt sich in dessen übrigen Arbeiten eine Parallele finden. Daß der Meister überdies das Thema der »Vier Evangelisten« behandelt hat, ergibt sich aus alten Auktionsberichten. So wurde auf der Versteigerung Lyversberg in Köln am 16. August 1837[1]) ein dem Pieter Aertsen zugeschriebenes Bild dieses Gegenstandes verkauft, das 1559 datiert gewesen sein soll. Auch das Culemborger Stück — mag es nun eine Originalarbeit sein oder nicht — läßt sich

---

[1]) Vielleicht schon früher das gleiche Stück erwähnt: 1614 Boedel Hendr. Buyck (Weeskam. Lade 184), »De vier Evangelisten« (de Roever). Das Lyversbergsche Bild soll später in die Smlg. Frey nach Aachen gekommen sein, wo es Hofstede de Groot sah. Aus seinen mir frdlst. zur Verfügung gestellten Notizen ersehe ich, dass er in der Zuweisung, ob an Aertsen oder an Beuckelaer, schwankte. Ich konnte die Smlg. Frey trotz vielfacher Bemühungen nicht erkunden.

am ehesten in die Nähe von Bildern, die um das Jahr 1559 entstanden sind, rücken. Man denke allein an die Verwandtschaft mit dem Brüsseler Gemälde von 1559: »Christus bei Maria und Martha«.

Das letzte größere Werk mit religiösem Motiv ist der im Rijksmuseum aufbewahrte Flügel vom Delfter Altar, auf Eichenholz gemalt, 1,92 m hoch und 72,5 cm breit. Die Zuschreibung des Stückes an Aertsen ist schon alt[1]); allein die Zurückführung des Flügels auf seinen Altar der Delfter Nieuwekerk mit den von Six angeführten Stellen aus van Mander nicht beweisbar. Es mag darauf hingewiesen sein, daß es besser ist, mit Fragezeichen, als mit oberflächlich gezogenen Schlußfolgerungen zu operieren. Wir können also nur von einer Wahrscheinlichkeit reden, die dadurch unterstützt wird, daß wenigstens die Herkunft des Flügels aus der Stadt Delft gesichert ist.

Mannigfach sind die Beziehungen zu den früher genannten Werken. Die eine Seite zeigt den Mohrenkönig im Begriff, mit einem kostbaren Gefäß in den Händen sich der (auf dem Mittelbild hinzuzudenkenden) Hl. Familie zu nähern. Junge Diener entnehmen einem Koffer weitere Geschenke. Hinter ihnen wird ein bepacktes, kostbar gezäumtes Maultier herangeführt. Im Hintergrund neben einem Torbogen zwei Reitkamele, auf denen Leute des Gefolges sitzen, der eine reicht einem untenstehenden Manne ein Gefäß herab. Die Darstellung erinnert stark an die gleiche Szene auf dem Deutzen-Hofjealtar. Die Komposition ist etwas forciert, eine Fülle von gesuchten Motiven ist auf dem kleinen Raum zusammengedrückt. Einzelnes, wie der tief herabgebeugte Oberkörper des Maultierführers, ist gar zu übertrieben. Natürlich hätte die Gestalt in aufrechter Haltung den Hintergrund stark verdeckt, doch zeigt die Stellung in erster Linie das bekannte Bestreben nach neuen, möglichst interessanten Bewegungen und Verkürzungen. Und darin ist Erkleckliches geleistet. Das ganze Register fremder Reminiszenzen wird aufgerollt, ja, man

[1]) cf. den auf Seite 40, Anmerkg. [1]) gen. Aufsatz von Jan Six. Nach ihm ist der Flügel schon in der Beschreibung Delfts von Boitet im Jahre 1729 als Aertsensches Werk erwähnt.

wird sogar italienischer als die Italiener. Denn es dürfte schwer halten, auf deren Bildern so gesuchte Stellungen zu entdecken, zum mindesten in einer derartigen Häufung. Mit dem Kolorit sieht es wenig erfreulich aus. In diesem Stück dominiert der kalte, weiße Mantel des Königs mit den blauen Schatten, gegen ihn steht das unangenehme Violett-Rosa des Panzers mit seinen gelben Metallteilen. Die Decke des Maultieres ist unrein erdbeerfarben, mit grünem, gelbem und blauem Muster darin. Die Körper der Kamelreiter sind leicht rosagrau angelegt, der Lendenschurz zeigt ein dünnes Gelb. Überall verwaschene rosa und violette Farben, die einen etwas fettiggepuderten Ton haben. Die Farbenkontraste folgen einem bestimmten Geschmacksprinzip mit einer Konsequenz, die wir bisher doch noch nicht kennen lernten. — Ruhiger ist die Komposition der anderen Seite, mit einer Szene aus der »Darstellung im Tempel«. Den Vordergrund nehmen zwei Händler[1]), ein bärtiger Mann und ein junges Mädchen neben ihrem Geflügelkorbe ein. Hinter ihnen eine Frau mit einem Kinde auf den Armen, von zwei anderen Frauen begleitet. Wir haben in ihr wohl eine Mutter zu sehen, die zum Tempel kommt. Vor dieser Gruppe eine dritte, in ihrer Bedeutung nicht ganz klare Figur: eine junge, lockige Frau in faltigem Uberwurf, sie hält mit beiden Händen vor sich eine in ihrer Bedeutung nicht zu erklärende Stange. Den Hintergrund schließt der Blick in eine Bogenhalle ab. — Das Händlerpaar in der ruhenden Stellung ist sehr geschickt um den runden Korb gruppiert. Diese ungezwungene, lose Haltung findet sich nur in reifen Werken der Spätzeit. Allerliebst wirkt das kleine Stilleben des Geflügelkorbes, vortrefflich die in seinem Innern zusammengekauerte Ente, das Körperliche des Tieres und die Weichheit seines Gefieders. Im Gegensatz dazu sind die Tauben auf dem Schoß des Mannes und neben ihm höchst schwach.

Die Farben unterscheiden sich von denen der anderen

[1]) Es ist mir unmöglich, in diesen Figuren Maria und Josef zu sehen, wie man mir vorschlug; als Hauptbeteiligte an der Darstellungsszene können diese nur auf dem Mittelstück gedacht werden.

Seite nicht. Erwähnt seien die Haupttöne: Der kollerartige Rock des Mannes neben dem Korb ist gelb, mit braunroten Faltenschatten, sein Untergewand stumpfrot, die Ärmel sind verwaschen weiß-blau. Der Mantel der sich auf die Stange stützenden Frau ist schmutzig violett-rosa. Von anderen Farben sind ein graues Blau und ein Olivgrün neben ganz indifferenten Mischtönen vertreten.

Zeichnung und Modellierung ist nicht sorgfältig, manches, besonders in oberen Partien, erscheint recht flüchtig. Die Falten sind etwas »auswendig« gemalt; im Vergleich mit großen Stücken, wie z. B. dem Brüsseler Bild »Christus bei Maria und Martha«, machen die Flügel den Eindruck, als wären sie unter Anteilnahme von Gehilfenhänden entstanden. Der starke Verfall des Farbenempfindens, das gänzliche Fehlen des von Aertsen bevorzugten, warmbraunen Kolorites, zum mindesten im Vordergrund, findet darin vielleicht zum Teil seine Begründung. Jedenfalls dürfte es sich um ein späteres Werk handeln, worauf u. a. auch die Kopftypen der Frauen weisen, die in dieser Art nur auf Bildern nach 1560 vorkommen. Man vergleiche z. B. das 1562 datierte Stück im Stockholmer Museum: »Zwei Köchinnen bei ihrer Arbeit«.

Im Kolorit steht es nicht mehr weit ab von einer Auffassung, wie sie z. B. das Bild des Sohnes Pieter Pietersz vom Jahre 1575 im Haarlemer Museum: »Die drei Jünglinge im glühenden Feuerofen« zeigt. Ich möchte daher die Entstehung des vorliegenden Werkes frühstens in die Zeit um 1565 setzen. Als durchweg eigenhändig kann ich es nicht ansehen, sondern bin geneigt, für die malerische Ausführung zum wenigsten die Mithilfe von Schülern — in diesem Falle vielleicht von seinem ältesten Sohn Pieter — anzunehmen.

Die eben versuchte, nunmehr abgeschlossene Übersicht der religiösen Arbeiten unseres Künstlers zwang uns, die freilich nicht zahlreichen, ein anderes Thema behandelnden Werke zunächst hinauszuschieben. Wir greifen also einige Jahre zurück. Im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen befindet sich eine »Bauerngesellschaft« von Pieter Aertsen. Ein Stein vorn links trägt die genaue Bezeichnung: »P. A., 1556, 17 April.«

Diese Gewohnheit des Künstlers, der Jahreszahl den Tag offenbar der Vollendung hinzuzufügen, haben wir schon kennen gelernt: einmal auf der »Fleischbude« der Sammlung von Upsala, das andere Mal auf der Berliner »Kreuztragung«. Leider hatte ich keine Gelegenheit, das schlecht beleuchtete Bild genau untersuchen und studieren zu können. Doch glaubte ich eine äußerst sorgfältige und durchgreifende Restauration zu erkennen. Das Bild hat einen solchen Glanz und derartig schimmernde Farben, daß mein Verdacht nicht unbegründet sein dürfte.

Die Szene geht in einem Bauernhaus vor sich. In der linken Ecke des Bildes ein Kaminfeuer, Kessel hängen an Haken darüber. Ein mit dem Rücken gegen den Beschauer am Boden hockender Junge wirft eben in den größeren Kessel eine Wurst hinein. Zwei Männer und zwischen ihnen ein junges Mädchen sind auf dreibeinigen Schemeln vor dem Feuer gruppiert. Der vorderste, ältere hebt prüfend den scheinbar geleerten Krug, das junge einen Rührlöffel haltende Mädchen hat sich erhoben und will auf den Kessel zugehen. Doch wird es von dem zweiten jüngeren Mann an seiner rechten Seite, welcher es umfaßt, zurückgehalten. Rechts von der Gruppe steht ein runder Tisch, auf ihm eine Käseschüssel, Brote und Gläser, vorn ein Schemel mit einem flachen Napf voller Waffeln. Am Boden ein Kessel mit geronnenem Fett, gegen einen Korb gelehnt Brennholz und Reisig. Auf dem Backsteinfußboden sind leere Seemuscheln verstreut. Der Hintergrund zeigt zwei Ausblicke: Links eine kleine Tür, in deren Öffnung ein Vogelbauer aus Weidengeflecht hängt, ein schwarzer schlanker Vogel sitzt darin. Weiter hinten grüne Bäume und blühendes Gesträuch. An der Wand zwischen dieser kleinen und der großen Tür ein Bortbrett. Auf ihm eine Schüssel mit Käse und Rüben und herabhängend ein Tuch und ein Garnwickel. Der zweite Durchblick bietet sich im Rahmen einer Art von Scheunentor. In diesem steht eine Gruppe von zwei Bauern mit ihren Mädchen in zärtlichen Stellungen. Weiter hinten grüne Bäume. — Aertsen nimmt also hier das Thema wieder auf, das er im Wiener Bauernfest von 1551 zum ersten Mal behandelte. Zunächst hat er aber die Szene

in den Innenraum verlegt, ferner vermeidet er die starke Zersplitterung durch Nebenszenen. Nur zwei Öffnungen der Rückwand geben diskret belebte Ausschnitte. Dieser Gedanke war mit viel zahlreicheren Personen als Füllung, überdies noch mit einer biblischen Szene, schon in der Upsalenser »Fleischbude« durchgeführt. — Viele der alten Bewegungsmotive sind wieder in Angriff genommen. Zunächst die Rückenfigur, ein Problem, dessen ersten schwachen Lösungsversuch wir in dem Geflügelhändler des Braunschweiger Bildes kennen lernten. Mittlerweile ist der Künstler doch vorgeschritten. Die Drehung des Oberkörpers, die Bewegung der Arme, der gewendete Kopf, das alles ist verhältnismäßig ungezwungen, es fehlt das Silhouettenmäßige, das Aufgeklebte. Das Schwierigste, die Beine einer solchen am Boden hockenden Person unterzubringen, ist ihm aber auch hier nicht geglückt. Man glaubt förmlich die Anstrengung nachzufühlen, mit der er das zurückgelegte rechte Bein auf den perspektivisch durchaus richtig wirkenden Fußboden aufzeichnete: die Biegung des Knies wirkt fraglos peinlich. Das linke bleibt ziemlich verloren, erst bei genauem Hinsehen entdeckt man den Fuß, der unter das rechte Knie geschoben ist. In dieser verfahrenen Stellung wirkt die Figur doch noch frisch und bewegt, der Künstler hat ihr eben, im Gegensatz zu früher, warmes Leben verliehen. Und das siegt trotz der mangelhaften Ausdrucksmittel. Wir werden diesem famosen Jungenkopf auf verschiedenen Bildern wieder begegnen. Vielleicht hat dem Maler einer seiner eignen zahlreichen Söhne zum Modell gedient. — Ein ebenso gesundes Geschöpf ist das junge Mädchen zwischen den beiden Liebhabern; es ist dem am Feuer hockenden Burschen so ähnlich, wie es eigentlich nur Geschwister sein können: das gleiche runde Gesicht mit dem lustigen Zug um den Mund, die kräftigen Lippen und die Stumpfnase. — In der zurückgelehnten Haltung des an ihrer linken Seite sitzenden Mannes mit dem einen vorgestreckten, dem anderen zurückgebogenen Bein ist wieder das alte Stellungsmotiv des Evangelisten Johannes vom Antwerpener Altar aufgenommen. Nur ist das Wiegende, Wippende durch den auf den Boden gesetzten linken Fuß vermieden. Insofern kann

man von einem Fortschritt reden. Sehr gut ist der zweite jüngere Partner gelungen. Sein feiner, charakteristischer Kopf mit dem kokett auf das weiche Lockenhaar gesetzten Hütchen erscheint wenig bauernhaft, man denkt eher an einen städtischen Stutzer. Auch die aufrechte Haltung hat so etwas von angelernter Würde — ebenso der eingestützte Arm und die zierlich übergeschlagenen Beine. Was der Künstler in dieser Gestalt zum Ausdruck bringen wollte, wird leider nicht klar, wie er ja überhaupt immer nur beschreibt und den objektiven Befund gibt. Ganz selten, wie vielleicht auch bei dieser Figur, glaubt man einen Schimmer von Ironie herauslesen zu können. — Echte Geschöpfe Aertsens sind die vier kleinen Gestalten im Hintergrund. Sie würden hinreichen, um den Autor des Bildes zu bestimmen, wenn es sonst zweifelhaft wäre. Wir kennen sie von fast allen bisher besprochenen Arbeiten. Mit unsicherem Gang, dessen nächstes Ziel nicht ganz bestimmt erscheint, den Oberkörper zurück, den Unterkörper herausgedrückt, wanken sie dahin. Ihre Köpfe sitzen schief auf dem Rumpf, die Bewegungen sind linkisch. Es sind zwei Pärchen, das vordere, untergefaßte, scheint durch das Tor eintreten zu wollen; der Kavalier der zweiten Dame macht sich die Gelegenheit zu einem Übergriff nutzbar. — Äußerst glücklich ist der Durchblick durch das Seitenpförtchen mit dem geschickt in den Ausschnitt gehängten Vogelbauer gelungen. Der Blick auf das zarte Silbergrün des Laubwerkes und auf die weißblühenden Büsche könnte bei einem Werk des XVII. Jahrhunderts nicht feiner sein: freilich setzt hier mein Verdacht einer modernen Nachhilfe in vollem Umfange ein. Und das gilt für das ganze Kolorit, das in seiner geschlossenen, kühlen Silberstimmung gar zu zart erscheint, so daß man an Arbeiten eines Terborch oder Vermeer van Delft erinnert wird. Die Hauptfarben sind etwa: hellgelb-weiß der Rock des Trinkers, silberweiß die Ärmel des Mädchens, sowie die Beinkleider des lockigen Mannes, dessen Kopf mit der roten Mütze höchst fein gegen eine graue Wand steht. Ein stumpfes Rot zeigt auch dessen Rock, sowie die Ärmel des hockenden Jungen und die Hosen des Trinkers. Äußerst duftig und leicht hin-

getuscht ist das bunte, bilderbogenähnliche Papier, welches sich der Junge am Kamin um die Kappe gesteckt hat, und das helle, flackernde Feuer. Ganz dünn grau in grau gemalt sind die Hintergrundfiguren mit leichten Lasuren, z. B. einem Rot an der Mütze und Hose des ersten Bauern. Die Fähigkeit Aertsens, Gegenständen wie dem metallenen Kessel voll geronnenen Fettes malerische Reize abzugewinnen, Fleisch, Wurst, Käse oder Brot, kurz all die Bestandteile des Stillebens so zu sehen, wie es erst im XVII. Jahrhundert zum Allgemeingut der Künstler wurde, haben wir schon früher, insbesondere auf dem Upsalenser Bild kennen gelernt.

Das vielleicht bekannteste Werk unseres Meisters ist der »Eiertanz« von 1557 im Rijksmuseum zu Amsterdam, auf Holz gemalt, 1,72 m breit und 84 cm hoch. Eine Signatur ist nicht zu finden, die Datierung steht hart am oberen Bildrand auf dem Kaminmantel. — Wieder blicken wir in einen bäuerlichen Wohnraum, einem Mittelding zwischen Küche und Diele. Ein runder gedeckter Tisch ist in die linke Ecke geschoben, mit dem Rücken gegen dessen Kante gelehnt sitzt ein junger Mann mit lachendem Gesicht, übermütig das rechte Bein vorstreckend, den Krug fröhlich erhebend. Sein linker Arm liegt auf der Schulter eines jungen Mädchens neben ihm, das ihn mit einer weisenden Gebärde der rechten Hand auf den Vorgang im Zimmer aufmerksam macht. Da tanzt ein junger, lockiger Mann; der Fußboden ist bestreut mit Blumen und Blättern, auch ein Näpfchen, Eier- und Muschelschalen liegen dort, leicht zerbrechliche Dinge: sie nicht zu zertreten, soll die Aufgabe des geschickten Tänzers sein. Ein junger Bursche und eine alte Frau, die mit Löffeln in den Händen ihres Amtes am Kochkessel walten, schauen vom Kamin her freundlich zu. An dessen linker Seite steht ein Dudelsackbläser. Er hat scheinbar sein Spiel einen Augenblick unterbrochen und macht eine lebhafte Gebärde nach rückwärts. Im Hintergrund links ein Fensterpaar, es öffnet sich der Blick auf eine von Figuren belebte Waldlandschaft. Rechts eine Tür, in deren Rahmen ein kleiner Junge dem Tanz zuschaut, über ihn beugen sich ein Mann und eine Frau vor. — Schon bei der Besprechung anderer

Bilder wurde wiederholt auf einzelne Motive dieser Komposition Bezug genommen. Vor allem wiesen wir auf die Figur des fröhlichen Burschen im Vordergrund hin, als in der Bewegung durchaus verwandt mit dem Johannes Evangelista des Antwerpener Altars. Wir führten damals die Erfindung solcher starkbewegten Gestalten auf italienische Vorbilder, letzten Endes auf die Sklavenfiguren Michelangelos an der sixtinischen Decke, zurück. Bei Gelegenheit der Altarfragmente hatten wir die Vorliebe des Meisters für vorgebeugte, verkürzte Köpfe kennen gelernt, eine Stellung, welche er den Köpfen zuschauender Hirten auf der Anbetungsszene zu geben pflegte. Jene kleine Hintergrundsgruppe, nämlich die des mit seinen Eltern hereinblickenden Knaben, ist wieder nach diesem »Rezept« aufgebaut. Daß in Wirklichkeit bei dem viel zu engen Raum der Kopf des Vaters kaum noch sichtbar sein könnte, wenn seine Gestalt nicht übergroß wäre, stört den Künstler nicht, ihm ist es genügend, die ihn reizende Abstufung anzubringen. Der Vergleich mit den beiden zuletzt behandelten Bildern ergibt manches Interessante. In stärkerem Maße ist der Raum einheitlich gedacht, die Öffnungen sind nicht mehr so unnatürlich groß, sondern halten sich enger an die Größenverhältnisse von Tür und Fenster eines Zimmers. Im Bestreben, einen inneren Zusammenschluß herzustellen, ist ein kleiner Fortschritt zu verzeichnen. Der Maler sucht den lustigen Burschen, dessen Gestalt den Vordergrund beherrscht, mit der Hauptszene durch Einfügung des jungen Mädchens als Zwischenglied in Verbindung zu bringen. Während es zu seinem Nachbar aufsieht, weist seine Hand zu dem Tanzenden hinüber. Auf den Gesichtern der beiden Leute am Kamin verrät sich eine stärkere Anteilnahme an dem Vorgang, als wir es im allgemeinen gewöhnt sind. Die Personen schließen sich besser um den Mittelpunkt zusammen, sogar die drei Hintergrundsfiguren sind in direkte Beziehung zur Hauptszene gebracht. Auch die Raumbehandlung ist gut. Im Fensterrahmen links hängt nach Analogie des schrägen Vogelbauers hier ein Tonkrug, in ihm stecken einige lange schmale Blätter. Der Blick auf die Landschaft zeigt zunächst die beiden altbeliebten, gekreuzten Bäume. Zwei kleine

Figuren, ein Mann und eine Frau, die einen Korb auf dem Kopf trägt, ziehen ihren Weg, d. h. sie stolpern ihn einher. Die Freude am Glanz des Metalles betätigt der Maler, von dem Kaminkessel abgesehen, noch an verschiedenen Kesseln daneben. Am Boden liegt unter anderem ein kurzer Säbel mit ringförmiger Parierstange und ein roter Wollhut. Beides, also offenbar nach demselben Modell gemalt, trägt der in seinen Krug blickende Mann auf der Bauernszene im Museum Mayer van den Bergh. Dessen zweites, dolchartiges Messer findet sich auf vorliegendem Bild am Gürtel des lustigen Burschen wieder. — Die farbige Erscheinung des Bildes ist kräftig und warm, sie beruht in erster Linie auf reichlicher Verwendung von stumpfem Rot und dem kräftigen Blaugrün des Laubwerkes im Waldgrund.

Wir lernen nunmehr eine neue Bilderreihe kennen, die sich um ein 1559 festdatiertes Werk gruppieren läßt. Das Schema dieser untereinander verwandten Kompositionen ergibt die Zusammenstellung einer reichen Vordergrundszene, Markthändler innerhalb ihrer Waren u. s. w., mit einem biblischen Vorgang im Hintergrund. Doch sind hier — und das unterscheidet diese Werke von früheren — die Größenunterschiede der Figuren mehr ausgeglichen.

Aus dem Nachlaß der Frau Berg ist vor kurzem ein großes Bild Pieter Aertsens in den Besitz des Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main gekommen. Eine Marktszene nimmt den Vordergrund ein, während weiter hinten die Begegnung Christi mit der Ehebrecherin dargestellt ist. Das Gemälde auf Holz ist 1,79 m breit und 1,23 m hoch. Auf einer Tonne links befindet sich die Bezeichnung PA mit der Dreizackmarke, darunter die Jahreszahl 1559.

Hart an den unteren Bildrand gerückt, sitzen zwischen ihren Körben und Fässern fünf junge Mädchen, bis zu den Knien sichtbar, in verschiedenen Ganz- und Dreiviertel-Profilstellungen. Weiter rechts ein älteres Paar: ein bartloser Mann mit Pelzmütze, die Beine übergeschlagen, die Arme verschränkt. Er beugt seinen Oberkörper vor; neben ihm eine alte Frau mit Strohhut. Hinter den beiden lehnt gegen den Sockel

eines Obelisken ein runzliger Alter in großem Schlapphut, am linken Arm hängt ein Korb, die rechte Hand hält ein paar tote Hühner oder dergleichen. Die Mädchen bieten kleine, irdene Henkeltöpfchen[1]), Obst, Gemüse und geräucherte Fische feil, das alte Bauernpaar dagegen Butter, Eier, Milch und Käse u. s. w. Neben dem Mann steht sogar ein winziges Kälbchen. Die obere Hälfte des Bildes nimmt der biblische Vorgang ein. Am linken Rand der Komposition schließt sich ein säulengetragener Tempel auf einem Unterbau von fünf Stufen an, in den Hintergrund hineingehend. Seine Säulen sind wie der Architrav von grünem Rankenwerk umsponnen, das sich, Guirlanden gleichend, von Kapitäl zu Kapitäl spannt. Auf der obersten Stufe sitzen Männer in antiker Gewandung, einer lehnt ruhig gegen den Schaft einer Säule. Man wird sofort an die ganz ähnliche Szene auf der Anbetung des Deutzen-Hofje erinnert. — Der Platz vor dem Gebäude gleicht einer besonderen Bühne, die links von dem Tempel rechts von dem Obelisken begrenzt wird. Den Hintergrund bilden dichtbelaubte Bäume und blauer Himmel mit schweren weißen Wolken. Neben dem Obelisken steht eine kleine Bude: unter einem Leinenplan sitzt zwischen vielen mit Obst und Gemüsen gefüllten Körben eine junge Verkäuferin. Dieses Motiv hat, zusammen mit dem gegen den Sockel lehnenden Bauern, den Zweck, die Überleitung vom Vorder- in den Hintergrund zu vermitteln. Die biblische Szene gibt die Erzählung des Evangelisten Johannes[2]) von Christus und der Ehebrecherin wieder. Es ist der Augenblick geschildert, wo Jesus auf die Frage der Pharisäer, was mit der Sünderin geschehen solle, sich niederbeugt, mit dem Finger auf die Erde schreibt und dann die Worte spricht: »Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.« Zur Verdeutlichung des Vorganges hat es sich der Maler nicht nehmen lassen, in den Sand zwei Reihen hebräischer Buchstaben zu zeichnen: ein etwas originelles Erwachen seines historischen Sinnes, der sonst nicht eben stark entwickelt ist.

[1]) Wohl die sogen. »Stoefgen«, Man füllt sie mit glühenden Kohlen, um Füsse und Hände zu wärmen.

[2]) Ev. Iohannis, Kap. 8, Vers 3 ff.

Hinter dem sich niederbeugenden Christus stehen fünf Männer, wohl die Pharisäer, deren Anteilnahme sich durch Handbewegungen und vorgebogene Köpfe kundgibt. Sie sind, ebenso wie Christus, mit togaähnlichen Gewändern bekleidet. Vor dieser Gruppe steht die Ehebrecherin, in kostbarer Kleidung, ein Schleiertuch fällt vom Kopf nieder, das Auge ist gesenkt, die Hände sind ergeben über dem Leib gekreuzt. Hinter ihr entfliehen verschiedene Männer in lebhafter Erregung, sie illustrieren die Worte der Schrift: »Da sie das aber höreten, gingen sie hinaus (von ihrem Gewissen überzeugt), einer nach dem andern.« Rechts vom Obelisken durch einen Torbogen ein Blick auf grünes Buschwerk, aus dem ein Kirchturm hervorragt. — Die Vordergrundsgruppe der Händler wirkt durch die vielfachen ausgeklügelten Stellungen ermüdend. Die angewandten Requisiten sind die alten: schon auf dem frühen Liller Bild kommen jene aufeinander gelegten Tonnen vor, die Mulde mit den Butterstücken und die milchgefüllten Eimer. Italienischer Einfluß auf die Erfindung der Bewegungsmotive liegt klar zu Tage, so z. B. bei der um Christus versammelten Pharisäerschar: diese vorgebeugten Gestalten, die verkürzt gesehenen Gesichter, deren Aufmerksamkeit einem bestimmten Punkt gilt, sie erinnern an die Geometergruppe auf Raffaels »Schule von Athen«. Diese Beziehung dürfte wohl ziemlich sicher sein, denn leicht genug konnte man auch zugleich die niedergebeugte Gestalt des demonstrierenden Lehrers für den schreibenden Christus übernehmen! Dem neuen Geiste entspricht auch die Milderung der harten, scharfen Silhouette. So sehen wir die Säulen des Tempels ebenso von dünnem Blätterwerk bekleidet wie den Obelisken: alle Umrisse sind aufgelöst. Der Ausblick rechts von diesem Monument, das zu den beliebtesten Stücken der italienisierenden niederländischen Richtung zählt, verleugnet ebenfalls seine Herkunft nicht. Ein dünner Mauerbogen rahmt den Blick auf eine ferne Landschaft ein. Als Tor ist er nicht gedacht sondern erinnert an jene schmalen Aquädukte, die noch heute in Italien u. a. bei Mühlenbauten Verwendung finden. Diese Art des Durchblickes findet sich z. B. in der venezianischen Kunst, es sei zum

Vergleiche etwa auf die »Ländliche Szene« Jacopo Bassanos in der Galerie Doria zu Rom verwiesen. Überhaupt liegt etwas Venezianisches auch in der ganzen Hintergrundszene, man denkt u. a. an Tintoretto — und doch lassen sich bestimmte Vorbilder nicht ermitteln. Die Gestalt der weißgekleideten Frau scheint auf Geschöpfe einer Veronese oder Lorenzo Lotto zu deuten. Eine Beziehung zu dem letztgenannten werden wir weiter unten näher ausführen. Der auffallendste Fehler des Bildes beruht auf den falschen Größenverhältnissen der Personen, von der mangelnden Verbindung zwischen Vor- und Hintergrund ganz abgesehen. Die Vordergrundgruppe gleicht einem schmalen Silhouettenstreifen, der ohne Raumtiefe hart an den unteren Rand geklebt ist. In einer Kleinheit, die der tatsächlichen Entfernung von den Vorderfiguren nicht entspricht, sind die Personen des biblischen Vorganges gezeichnet. Man gewinnt den Eindruck, der Maler habe die beiden Szenen willkürlich aneinandergesetzt — vielleicht die Marktgruppe aus einer anderen Komposition übernommen. Ein Verdacht, der nicht unbegründet ist: zeigt doch, wie wir weiter unten sehen werden, ein Gemälde Aertsens im Aachener Suermondtmuseum zwar die gleiche Händlerszene im Vordergrund wie das Frankfurter Bild aber einen gänzlich veränderten Hintergrund.

Farbig ist die Disharmonie weniger peinlich. Das kalte Weißgrün der Gemüse, das stark braune Inkarnat der älteren und das mehr fettig-blasse der jüngeren Leute dominiert vorn. Viel interessanter ist die biblische Szene: alles ist auf einen kühl grünlich-goldenen Ton abgestimmt. Die Gewänder zeigen fast ausschließlich ein kaltes Grünblau und ein nach Braun und Rosa spielendes Gelb. Sehr fein ist das Kleid der Frau in der Farbenzusammenstellung: ein zartgrüner Rock, der sich vorn über einem Unterkleid von weißer Seide teilt, dazu Ärmel von gelblich braunem Sammet.

Wie eben bemerkt, kommt genau die gleiche Vordergrundsgruppe auf einem Bilde im Aachener Suermondtmuseum[1]) noch

[1]) Katal. No. 213. Holz. 137 cm breit, 68 cm hoch.

einmal vor. Es fehlt nur der aufrecht stehende Mann vor dem Obelisken, der — wie alles, was nicht mehr dem eigentlichen Vorderstreifen angehört — nicht mit übernommen ist. Hier springen hinter den Eck-Figuren auf jeder Seite plumpe Mauerpfeiler in das Bild und lassen nur eine verhältnismäßig kleine Bühne in der Hintergrundsmitte frei. Man sieht einen von Häusern umgebenen Platz, abgeschlossen durch ein Tor, das aber mehr einem Brückenbogen, ähnlich dem auf vorbesprochenem Stück, gleicht. Mehrere kleine Figuren beleben den Raum, einige stehen in Gruppen zusammen, ein Mann scheint aus dem Tor hinauszuweisen. In der Ferne erkennt man ganz undeutlich auf einem Hügel Kreuze. Der Maler dürfte vielleicht an einen »Markt von Jerusalem« gedacht haben. — Das Kolorit ist wenig einheitlich, das warm rötlichbraun getönte Obst harmoniert nicht mit den kalten weißgrauen und rosagelben Farben in den Kleidern der Mädchen.

Man wird nicht allzu fehl gehen, wenn man, dem Frankfurter Stück entsprechend, die Entstehung auch dieses Bildes ungefähr für das Jahr 1559 annimmt. Nach langem Suchen fand ich wenigstens noch eine Signatur. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich die beiden Buchstaben P und A auf einer roten Rübe, hart über dem unteren Rand, lese. — Wir haben also hier den Fall, daß der Maler für zwei verschiedene Bilder zwar einen abweichenden Hintergrund erfindet, aber auf beiden die Vordergrundgruppe bestehen läßt. Unter den fünf Stichen, die Jacob Matham nach Werken Pieter Aertsens fertigte, nimmt der eine (Bartsch 164) offenbar das Aachener Bild zum Vorwurf. Nur hat der Stecher oben einen Streifen ergänzt. Betrachtet man das turmartige Haus rechts vom Tordurchgang, dessen Stockwerke deutlich durch Gesimse markiert sind, so schneidet der Mathamsche Stich genau in der Höhe des oberen Gesimses ab. Entweder ist nun das Aertsensche Bild verkleinert worden, oder der Stecher hat die obere Partie selbständig ergänzt, um der Folge seiner Stiche nach Aertsen ein annähernd gleiches Format zu geben.

Aus den mir von Herrn Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notizen ersah ich, daß die Sammlung

Delarew in Petersburg ein Gemälde unseres Meisters besitzt. Der Vermittlung des Herrn P. Ettinger in Moskau verdanke ich eine ausgezeichnete Photographie nach diesem Bilde. Das offenbar recht große Werk ist auf Holz gemalt. Als Kuriosität sei erwähnt, daß es vom Eigentümer in zwei Bruchstücken innerhalb eines Zwischenraumes von 8 Jahren erworben wurde.

Es behandelt das gleiche Thema wie das Frankfurter Bild. Auch hier nehmen große Figuren, Geflügel- und Gemüsehändler, den Vordergrund ein, weiter rückwärts spielt sich die biblische Erzählung von Christus und der Ehebrecherin ab. Aber welcher Fortschritt, welche Reife zeigt sich in dem Delarewschen Stück! Mit sichrer Hand ist der Vordergrund aufgeräumt, die vielen nichtssagenden und nichthandelnden Figuren sind entfernt, in jeder Ecke ist nur eine Person übrig geblieben. Ganz locker und frei sitzt rechts ein junger Bauernbursche, die rechte Hand hebt einen prachtvollen Hahn empor, der linke Arm hängt herab. Er ist nicht mehr mit dem Unterkörper zwischen all die Waren eingekeilt, sondern vollkommen uneingeengt sichtbar bis zu den Füßen. Auffallend beweglich-ungezwungen ist seine Haltung: Kopf und Oberkörper leicht vorgeneigt, das linke Bein lose vorgeschoben, das rechte leise zurückgestellt. Ein ungewohnter Linienfluß zeichnet diesen Körper aus. Kurz gesagt: er stellt das erste, ganz reife Resultat des Studiums italienischer Bewegungsfiguren dar, ein Stück, das auch einem Künstler des Heimatlandes Italien Ehre machen würde. — Von dem Gewirr der aufgehäuften Waren ist Abstand genommen, ein Geflügelkäfig und einige mit großen Kürbissen, Rüben, Trauben und Waffeln gefüllte Körbe in der Mitte wirken weitaus klarer und ruhiger. Für die junge Frau gegenüber hat der Künstler eine neue Stellung erfunden: an Stelle des ermüdenden Profils oder gezwungen verkürzten Enface ist eine viel natürlichere Haltung getreten. Die Frau sitzt dreiviertel in der Vorderansicht, streckt beide Arme nach den Seiten aus und läßt die Hände, ohne etwas zu fassen, dort ruhen, wo sie gerade liegen. Ihr Kopf ist zurückgebeugt, der Blick emporgerichtet. Man könnte denken, daß sie auf den Schritt des hinter ihr sich nähernden Mannes

lauscht. Dieser, mit kräftigem, gelocktem Bart und Haar, hält mit der Rechten eine schwere Zwiebelschnur in Schulterhöhe empor, sie mit der linken Hand von unten stützend. Zur Überleitung und Hineinführung in die hintere Szene schiebt sich links wieder ein schwerer, einfacher Mauerpfeiler vor. Als Verbindungsglied zwischen den großen Vordergrunds- und kleinen Hintergrundsfiguren dient ein neben diesem Pfeiler auf einem Korbe sitzender bärtiger Mann. Sein Körper ist dem Mauerwerk zugedreht, aber der Kopf wendet sich ungezwungen über die Achsel dem Beschauer zu. Seine einzige Funktion besteht darin, daß er vor sich einen Stab hält, ihn mit beiden Händen umfassend: jenes Motiv, das wir schon auf dem Delfter Altarflügel kennen lernten. Durch Weglassung eines nochmals abgetrennten Ausblickes und einheitliche Fassung des Hintergrundes, einem von Bogenöffnungen durchbrochenen Bauwerk, ist die biblische Szene klar als wichtiger Vorgang, ja vielleicht als Hauptsache bezeichnet. Die sich nach der Mitte zu senkende Kurve der Vordergruppe lenkt ohnehin den Blick leichter in die Tiefe.

Christus und die hinter ihm stehenden Pharisäer sind ähnlich wie auf dem Frankfurter Bild angeordnet, nur die Gestalt der Sünderin ist wesentlich verändert. Stand sie dort allein, ohne Ausdruck und Haltung einer schwer Beschuldigten, so ist hier die Größe des ihr zur Last gelegten Fehltrittes deutlicher gemacht: denn sie wird, an einer Hand gefesselt, von zwei alten Schergen herbeigeschleppt. Ein dritter schreitet hinter ihnen. Die Fliehenden verlassen in geringerer Hast durch ein Tor rechts den Schauplatz. Vortrefflich ist die Raumbehandlung. Als einfaches Mittel zur Erweckung der Tiefenillusion versieht der Maler den Erdboden mit einer perspektivisch durchaus richtig gezeichneten Pflasterung: quadratische Hausteinplatten in einem Netz von Ziegeln. Daß es auf einen solchen Boden wohl nicht möglich wäre, Buchstaben mit dem Finger aufzuzeichnen, stört den Künstler nicht weiter. Er läßt seinen Christus ruhig auf die an der Erde erschienenen Buchstaben weisen. — Soweit es nicht schon besonders erwähnt, gilt natürlich auch für dieses Bild das über die Be-

ziehungen zur italienischen Kunst Gesagte. Auch hier läßt die Pharisäerschar an Raffaels »Geometergruppe« denken. Es ist vielleicht ebensowenig ein Zufall, daß der bei Raffael über den Geometern auf den Stufen stehende alte Mann in Frontstellung, mit den aus dem Mantel hervortretenden Händen, in einer merkwürdig ähnlichen Haltung hier hinter dem schreibenden Christus sich zu wiederholen scheint. In der Gruppe der von den Häschern vorgeführten Sünderin mögen spezifisch venezianische Gedanken verwertet worden sein. Denn es ist auffallend, eine wie ähnliche Szene wir z. B. auf Lorenzo Lottos Bilde in der Bibliothek zu Jesi[1]), »Die Hl. Lucia vor ihren Richtern«, finden. Die Art, in der hier wie dort ein junges Weib von rauhen Knechten vor den Richter geschleppt wird, die Stellung der Angeschuldigten, ihr ins Profil gesetzter Kopf, die reiche Kleidung, schließlich an jeder Seite der zerrende Krieger, erlaubt doch viele Parallelen. Ohne einer direkten Rückbeziehung auf gerade dieses italienische Bild das Wort reden zu wollen, halte ich doch im verallgemeinerten Sinne einen Anschluß an venezianische Kompositionen für wahrscheinlich.

Über Signatur oder Datierung des Delarewschen Stückes habe ich leider keine Auskunft bekommen. Für die Entstehung folgre ich aus verschiedenen Gründen: in Vorwurf und Schema basiert das Delarewsche auf dem Frankfurter Bild, doch weist seine ungleich größere Reife auf eine spätere Zeit. Ein weiter unten zu besprechendes Werk, im Besitz des Herrn Spruyt zu Antwerpen, das 1567 datiert ist, zeigt eine junge Frau von sehr verwandtem Typus mit geöffneten Armen in einer Stellung, wie wir sie ähnlich auf dem vorliegendem vorn links kennen lernten. Außerdem kommt der von dem jungen Bauern gehaltene schwarze Hahn auf einem 1562 datierten Bilde zu Stockholm — wenigstens zum Teil — wieder vor. (Er ist dort zur Hälfte durch den Rand einer Schüssel verdeckt.) Ich möchte daher die Entstehung um das Jahr 1560, etwa für das Jahr 1562, annehmen. Auch dieses Aertsensche

[1]) Photogr. Fratelli Alinari, Florenz. Reprod. in »Das Museum«, 87 (W. Spemann).

Werk ist von Jacob Matham gestochen worden. Der Stich B. 167 ist 1603 datiert und zeigt den gleichen Vorder-, aber einen veränderten Hintergrund. Statt der heiligen Szene sieht man strohgedeckte Bauernhütten, die nicht den Eindruck machen, als wenn sie aus einem Aertsenschen Bilde stammten, selbst dann nicht, wenn man wieder zwei Originale mit gleichem Vordergund, aber veränderter Hintergrundsszene annehmen wollte. Es ist nun nicht unmöglich, daß Matham aus Aertsens Kompositionen das wegließ, was dem Geschmack seines Publikums weniger entsprach. Er behielt vielleicht nur das rein Genrehafte bei, für die religiösen Erzählungen begann das Interesse ohnehin zu erlahmen. In diesem Falle scheint der Hintergrund irgend einem Bloemartschen Bild entnommen zu sein, mit dessen Eigenart er, wie ich aus zwei Stücken im Utrechter Museum ersah, nahe Verwandtschaft aufweist. Das Matham öfters große Anderungen vorzunehmen pflegte, beweist ein anderes Beispiel: auf dem Delarewschen Bild sitzt ein älterer hutloser Mann gegen den Mauerpfeiler und stützt sich auf einen Stock. Matham behält die Stellung des Körpers bei, aber der von einem großen Schlapphut bedeckte Kopf seines Menschen zeigt das Gesicht eines ganz jungen Burschen mit einem höchst empfindsamen Augenaufschlag: an dergleichen hätte Aertsen nie gedacht.

Ich möchte hier ein mir ebenfalls nur aus der Photographie bekannt gewordenes Bild anschließen, weil in ihm einzelne Figuren aus den letztbesprochenen Arbeiten übernommen zu sein scheinen. In der Sammlung der Fahnenburg bei Düsseldorf, die vor kurzem aufgelöst wurde, befand sich laut Katalog[1]) unter No. 327 ein Gemälde, welches dem Joachim Beuckelaer zugeschrieben wurde. Es ist auf Holz gemalt, 87 cm breit und 1,28 m hoch. Herrn Professor Pol de Mont verdanke ich eine Photographie dieses Werkes, das auch nach seiner Ansicht als eine Arbeit Aertsens angesprochen werden muß. In einer etwas unangenehmen Weise ist die

[1]) »Die Fahnenburg und ihre Bildergalerie«, von A. Fahne. Düsseldorf, Hofbuchdruckerei von L. Voss & Co. Nur 200 Exemplare im Handel. 1873.

einen Fisch- und Gemüsemarkt darstellende Szene in die lange, schmale Bildform gezwängt. Ganz links eine Bude, die Stütz- und Dachbalken leicht sichtbar. Vom Gebälk hängt ein mächtiger, prachtvoll gezeichneter Roche herab, weiter nach vorn, halb liegend, noch ein zweiter gewaltiger Fisch. Im Vordergrund Tonnen und Mulden mit kleinen Fischen, in Körben Gemüse und Obst. Inmitten ihrer Waren sitzt ein junges Mädchen mit zurückgelehntem Oberkörper und schlichtem, banddurchflochtenem Haar. Ihre Hände ruhen im Schoß, die rechte hält einen Fisch. Der leicht geöffnete Mund scheint zu sprechen, aber nicht »die Ware auszuschreien«, wie es im Katalog heißt. Über einen Geflügelkorb hinter ihr beugt sich ein langbärtiger Mann, die Ellenbogen auf den Korb gestützt, in der Rechten eine Ente. Er trägt einen großen Hut. Wir erkennen in seinem Kopf den Alten des Delarewschen Bildes wieder. In der rechten oberen Ecke sitzt eine Figur, die der jungen Topfhändlerin aus dem Vordergrund des Frankfurter Stückes ähnelt, nur berührt ihre linke Hand statt des Gefäßes einen Kohlkopf. Hinter ihr ein junges, wohl schreitendes Mädchen, einen großen, flachrandigen Korb auf dem nach links gewandten Kopf. Am linken herabhängenden Arm trägt es einen Korb, den Arm weit durch den Henkel gesteckt, mit den Fingern den Rand niederdrückend, die Rechte greift an die Last auf dem Haupt. Hinter ihm sind noch zwei ganz kleine Köpfe von bärtigen, mit runden Woll- und Pelzmützen bekleideten Männern sichtbar. Ganz links am Stützbalken der Bude die Halbfigur eines mageren, bartlosen Mannes, der einen Eierkorb hält. Sein Gesicht weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von Ladmiral[1]) gestochenen Portrait Pieter Aertsens auf.

Selbst nach der Photographie läßt sich wenigstens zweierlei beurteilen: zunächst die treffliche Darstellung der beiden großen Fische, speziell des Rochen. In dem Bild der Upsalenser Sammlung hatte Aertsen zum ersten Male das rohe Fleisch in einer monumentalen Auffassung gebracht, in diesem Sinne schildert er hier zum ersten Male Fische. Hiermit hat er

[1]) cf. K. v. Mander, Ausgabe von de Jongh, 1784.

der Darstellung ein neues Feld erschlossen. Das zweite Wichtige ist die Figur jenes jungen Mädchens im Hintergrund, das einen Korb auf dem Kopfe trägt. Eine im Motiv des Tragens übereinstimmende, vom Rücken gesehene Gestalt eines Mädchens finden wir auf einem Stiche Jacob Mathams, nach einem nicht bekannten Originale Aertsens: »Küchenszene, im Hintergrund der reiche Mann und der arme Lazarus«. (Bartsch 166.) Aus der vorderen, rechten Ecke schreitet eine Magd, einen Geflügelkorb auf dem Kopfe, die herabhängende Linke hält einen Hasen. Ihr rechter Fuß ist im Gehen leicht erhoben, so daß man die Sohle sieht. Auf den ersten Blick weiß man, woher der Künstler diese Idee bekommen hat: er hat die berühmte Raffaelische Wasserträgerin vom »Borgobrand« als Vorbild benutzt. Nicht nur die Rückenstellung an und für sich, auch die gleiche, heraufreichende Bewegung des rechten Armes, der herabhängende linke, das ins verlorne Profil gestellte Gesicht, der im Schritt gehobene und von der Sohle sichtbare Fuß — beide Male der rechte: alles stimmt überein. Bei Besprechung des Stiches werden wir auf diese Figur nochmals eingehen. Sie ist für die Gestalt auf vorliegendem Stück insofern von Wichtigkeit, als sie die Herkunft des Tragemotivs am deutlichsten verrät. Das Mädchen auf dem »Markt« der Fahnenburgsammlung verkörpert den gleichen Gedanken in verarbeiteter Form. Wir dürfen also mit der Entfernung von dem Vorbild auf eine Weiterentwicklung des Künstlers schließen. Zeitlich möchte ich die Arbeit wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Frankfurter Werk in das Jahr 1560 setzen.

Aus dem Jahre 1559 besitzen wir noch mehrere datierte Sachen. Zunächst ein neuerdings in das Brüsseler Museum gelangtes auf Holz gemaltes Bild einer Küchenmagd, die Figur bis unterhalb der Knie sichtbar[1]). Die Köchin, eine stramme Person mit energischen Zügen, steht nach links gewendet, den Körper im Profil, den Kopf leicht gedreht, vor einem nur zum Teil sichtbaren Kamin. Im Vordergrund neben ihr ein Hocker, auf ihm ein runder Korb, darin ein gerupftes Huhn,

---

[1]) H. Hymans, Gaz: des beaux-arts. 1905. Février.

zwei Salatköpfe und rote Äpfel. Unter dem Korb steckt ein Küchenmesser, daneben einige Rüben. In ihrer rechten, vorgestreckten Hand mit abgespreiztem Zeigefinger ruht die Spitze eines Bratspießes, der schon mit zwei Hühnern und einer Keule besteckt ist. Er steht offenbar in der rechten, vorderen Ecke mit seinem Handgriff auf dem Boden. Die linke, herabhängende Hand hält einen Schaumlöffel. Rechts vom Rücken der Frau auf weiß gedecktem Tisch ein dickbauchiger, runder Krug, den Hintergrund schließt ein faltiger Vorhang ab. Auf dem Kaminsims ist die Entstehungszeit genau angegeben: man liest dort »1559, 16 Cal. Aug.«. Nach langem Suchen entdeckte ich auch die bisher verborgen gebliebene Signatur. In dem spitzen Winkel, zwischen der Kleidsilhouette und dem Bildrand, fand sich die Dreizackmarke, links davon ein »P«; von dem »A« waren nur noch Spuren vorhanden. —

Wenn man diese stattliche, selbstbewußte Person ansieht, so denkt man an die Gestalt der rührigen Martha auf dem in der gleichen Galerie bewahrten Werk: »Christus bei Maria und Martha«. Natürlich mit der Einschränkung, als das vorliegende Bild solch eine kräftige Magd, aus der biblischen Umgebung herausgelöst, ganz allein gibt. Er kehrt damit zu einer Fassung zurück, wie wir sie im Beginn seiner künstlerischen Entwicklung in der Liller »Bäuerin« kennen lernten. Seitdem hat sich aber, von der äußeren Form abgesehen, vieles geändert. Das, was wir bei der »Martha« bewunderten, finden wir hier wieder: man sieht diesen bloßen Armen und schweren Händen an, was sie leisten können. Doch der Ausdruck von Kraft wäre allein zu wenig, erst seine Vereinigung mit der stolzen, selbstbewußten Haltung gibt den rechten Zusammenklang. — Farbig ist das Bild sehr frisch und hell, sogar ein wenig hart. Gegen das Ziegelrot des Rockes steht das Hellgrün des Salates, das Weiß der Rüben mit ihren grünen Blätterhäuptern. Dazu das Messinggelb des Löffels. Vortrefflich sind wieder die am Spieß steckenden Braten, vor allem die Keule gelungen. Dunkelgraublau ist die Steinfarbe des Kamines, weiß die Jacke mit den aufgekrempelten Ärmeln und das Tischtuch. Der irdene Henkelkrug mit seinem hellen

Zinndeckel ist glänzend braun, der Fenstervorhang dahinter braun-olivgrün. Der Ansicht Hymans[1]), in diesem Bild eine Studie zu sehen, kann ich nicht beipflichten. — Auf einen kleinen Zug sei hingewiesen: auf die losgelöste und leicht über dem Ohr flatternde Haarsträhne. Auch dieses unbedeutende Motiv hat der Künstler italienischen Vorbildern abgelauscht.

Ein Fund setzt mich in die Lage, hier ein Gemälde anzuschließen, das offenbar dem eben besprochenen in jeder Hinsicht nahe steht. Bei einem Besuche des Palazzo Bianco in Genua war Herrn Dr. W. Valentiner ein der Manier Aertsens sehr verwandtes Bild einer Köchin am Kamin aufgefallen, welches die höchst abenteuerliche Künstlerzuschreibung an »G. Wencktoer« trug. Ich verdanke Dr. Valentiner den freundlichen Hinweis auf jenes Werk. Es führt die Katalognummer 15, ist auf Holz gemalt, 80 cm breit und 1,60 m hoch[2]). Bei der genauen Untersuchung fand ich auf dem Kaminsims in feinen Zügen die Aufschrift: »1559, PA« mit dem Dreizack. — Im Gegensatz zu dem Brüsseler Bild steht die Köchin nach rechts vor einem reich skulpierten Kamin, der perspektivisch in den Bildraum hineingeht. Die linke Hand mit abgesperrtem Zeigefinger greift an den mit zwei Hühnern und einer Keule besteckten Bratspieß, der in seiner ganzen Länge sichtbar ist; die Rechte faßt ihn ebenfalls und hält zugleich noch ein Huhn. Das Gesicht ist feiner wie das der Brüsseler Köchin, es zeigt einen etwas sinnenden Ausdruck. Die Nebendinge treten hier mehr zurück, selbst die doch nicht gerade reiche Vordergrundsfüllung des Brüsseler Bildes ist fortgelassen. So bleibt auch der Schemel vorn leer. Nur ein paar Töpfe und einige Austernschalen liegen am Boden. In der hinteren Ecke findet sich in gleicher Weise wie auf dem anderen Bilde jener rundbauchige Krug. Das Mädchen steht äußerst fest und sicher

---

[1]) cf. Anmerkung [1]) auf Seite 79.

[2]) Es sei hier bemerkt, dass sich im gleichen Saale ein zweites, dem ominösen »Wencktoer« zugeschriebenes Bild unter No. 13 befindet (Holz etwa 2 m hoch, 1 m breit). Es stellt eine Marktszene mit zwei Mädchen und einem Mann dar, an dem Milcheimer, den dieser auf dem Kopf trägt, die Bezeichnung I. B. Es ist ein Joachim Beuckelaer.

mit einer gewissen Würde da. Es ist gut gemalt, unter dem dünn aufgetragenen Kolorit erkennt man sogar an mehreren Stellen in einer unleserlichen Handschrift die Farbenangaben. Warm rotbraun ist der Gesamtton, die Modellierung, besonders der Arme, ist äußerst sorgfältig. —

Offenbar hat den Künstler in den Jahren um 1560 die Darstellung der Einzelfigur ganz besonders beschäftigt. Denn auch aus dem Jahre 1561 besitzen wir wieder ein datiertes Werk, das dieses Mal einen Mann in ganzer Figur zeigt. Es befindet sich im Budapester Nationalmuseum, ist auf Holz gemalt, 82 cm breit und 1,72 m hoch[1]). Auf einem Stein, rechts unten steht die Jahreszahl 1561, die Dreizackmarke des Malers findet sich, als wenn es eine Busennadel wäre, in dem schmalen Hemdvorstoß, innerhalb des Halsausschnittes. — In einem torartigen Mauerbogen steht ein alter Mann, oder vielmehr er scheint vorbeizuschreiten. In jener etwas unklaren Mischstellung, die den Unterkörper mehr von der Seite, den Oberkörper von vorn zeigt. Auf seinem von niedrigem Hut bedeckten Kopf trägt er einen hölzernen Milcheimer, den er mit der emporgehobenen Linken leicht unterstützt. Die herabhängende rechte Hand hält zwei Enten. Rechts wird der geneigte Kopf eines jungen Mädchens sichtbar, das neben ein paar Milchfässern am Boden hockt, vor ihr die Waren: eine Holzmulde mit zwei Butterstücken. Links von dem Mann ein Eierkorb und an der Erde einige runde Käse. Man blickt durch den Bogen auf einen leichtbewölkten Himmel, in der Höhe des Mädchenkopfes verläuft ein breiter, graublauer Horizontalstreifen. Was er bedeutet — ob Landschaft oder eine Wasserfläche — läßt sich schwer sagen. —

In der Stellung des Alten nimmt der Künstler das oben schon näher analysierte Motiv wieder auf, welches letzten Endes auf die Anlehnung an Raffaels Wasserträgerin zurückgeht. Nur hat er die Gestalt nicht mehr in Rückenstellung sondern in Vorderansicht gesetzt. Sonst sind aber die markanten Elemente beibehalten. Die auf dem Kopf getragene und von

[1]) Eine Photographie des Bildes verdanke ich der Güte des Herrn Dir. Dr. G. von Térey.

der einen emporgehobenen Hand gestützte Last, der andere Arm dagegen herabhängend und einen Gegenstand haltend — endlich die Schrittstellung der Füße. Das beliebte italienische Motiv der Einrahmung, das schon auf dem Bilde von 1559 im Städelschen Institut — freilich nur für einen Landschaftsdurchblick — versucht war, zieht er hier zur Hebung der Einzelfigur bei. Der Torbogen wirkt für die Gestalt wie eine Nische, sie verleiht ihr ein besonderes Relief. Merkwürdig ist es, welch starken Eindruck die Figur macht, obgleich sich der Künstler weder mit dem Bewegungs- noch mit dem Raumproblem auch nur annähernd abgefunden hat. Von dem Nichtzusammengehen des Ober- und Unterkörpers wurde schon gesprochen. Und doch, mögen die Fehler noch so groß sein, sie treten gegenüber den Vorzügen zurück. Ganz prachtvoll ist dieser alte Kopf, das müde Auge, der leicht geöffnete Mund des Greises. Wie sicher sind die Furchen und Schatten hineingesetzt, ohne jede kleinliche Übertreibung. In der Charakteristik seiner Modelle, für die schon der junge Künstler ein scharfes Auge hatte, ist der Meister nicht viel weiter gekommen. Aber das Starre der Züge ist doch gewichen, der Ausdruck des Gesichtes ist weicher, lebendiger geworden. Einzelne Eigentümlichkeiten sind nach diesen achtzehn Jahren seit dem frühsten Liller Bild noch ganz die gleichen: noch immer fassen die Hände den in ihnen liegenden Gegenstand nicht fest. Trotz aller Mängel der Stellung erkennt man doch die spezifischen Altersmerkmale heraus: die eingesunkene Brust, den in den Schultern steckenden Kopf. Auf die mangelhafte Raumbehandlung wurde schon hingewiesen, auch darin fühlt man sich an das Liller Bild erinnert. Sogar dessen Hintergrund, den einfachen, bewölkten Himmel, findet man wieder, natürlich hier durch den umrahmenden Bogen zu ungleich größerer Wirkung gebracht. Allerliebst ist das Mädchenköpfchen, das hinter dem Alten hervorschaut. Wenn auch vielleicht vom Maler ungewollt, liegt etwas Sinnendes in dieser feinen Neigung des Kopfes und den leicht übereinandergelegten Händen. Es ist fast so, als ab der Kontrast zwischen Alter und blühender Jugend nicht ganz unbeabsichtigt wäre. Die geschlossene, kraft-

volle Wirkung des Bildes beruht vor allem in dem äußerst warmen, einheitlichen Kolorit. Leuchtend goldbraun ist das Inkarnat des Alten, rotbraun sein Gewand, graublau die kleine, ärmellose Überweste und goldbraun die Holzschuhe. Der Kopf des Mädchens, die Waren ringsum sind auf einen durchgehenden feinen Goldton abgestimmt. Sehr hübsch heben sich diese kräftigen Farben von dem leichten Blaugrau des Himmels ab.

Man dürfte nicht fehlgehen, wenn man dem eben besprochenen Stück das bekannte große Bild einer Köchin vor dem Kamin, im Brüsseler Museum, naherückt. Eine genaue Untersuchung des stark eingeschlagenen Werkes konnte ich nicht vornehmen, muß also die Frage nach Signatur und Datierung vorerst offen lassen. Das Bild zeigt eine Köchin in ganzer Figur, Körper und Kopf in dreiviertel Profil, der rechte Arm mit nach unten weisender Handbewegung leicht erhoben. Der linke herabhängende drückt einen großen Kohlkopf gegen die Hüfte. Vor ihr am Kamin ein Bratspieß mit daransteckendem Huhn, gedreht von einem jungen Burschen, der mit dem Rücken gegen den Beschauer am Boden hockt, die rechte Hand mit lebhafter Gebärde erhoben. Hinter der Magd steht auf einem Schemel ein Milchkessel. Links oben der geschwungene Seitenteil eines Kamines, rechts, hinter einem Anrichtetisch, Kopf und Oberkörper eines kleinen Mädchens, das vor sich einen irdenen Topf hält. Auf dem Tisch ein paar Gurken. Die Figur der Köchin ist ein Meisterstück, ihre Silhouette ungemein ausdrucksvoll, die Stellung hat das etwas Unbewegte der früheren Einzelfiguren fast verloren. Denn man muß zugeben, daß jenen Mädchen eine rechte Aktivität mangelte. Anders diese Person: wie ein richtiger Küchen-Feldherr steht sie da, ihre Befehle erteilend. Stark genug spricht schon allein diese markante Linie des weisenden Armes. — In der Rückenfigur des hockenden Jungen hat Aertsen das Motiv, auf das er so viel Mühe verwendet hat, wieder aufgenommen. Auch hier experimentiert er herum, zwar ohne abschließende Lösung, aber nicht ohne Verbesserungen. Durch Erhöhen des als Sitz dienenden Holzblockes ist die peinliche scharfe Biegung der Knie vermieden. Das rechte Bein ist nicht mehr zurückgelegt, sondern geht,

wie es auch natürlicher ist, in den Bildraum hinein. Die in ihrer Verkürzung so äußerst schwierige Partie des Oberschenkelansatzes hat dem Künstler auch hier zu schaffen gemacht: ich glaube wenigstens, daß der kleine, auf dem Schoß des Jungen liegende Hund nur deshalb angebracht ist, um über diese gefährliche Stelle hinwegzutäuschen. Wie schon bemerkt, ist die scharfe Profilstellung des Gesichtes vermieden und durch das äußerst feine, verlorene Profil ersetzt. Wir sahen das zum erstenmal bei der Korbträgerin auf dem Mathamschen Stich nach Aertsen. Von dem Gemälde »Christus bei Maria und Martha« her kennen wir ein anderes, in diesem Werk wieder aufgenommenes Motiv: den unter dem Arm getragenen Kohlkopf. Hier wie dort der gleiche Eindruck der fehlenden Körperillusion. Das kleine Mädchen in der oberen, rechten Ecke mag vor allem zur Raumfüllung dienen, in gleichem Sinne wie auf dem Budapester Stück. Das erstrebte Ziel, die Figuren miteinander in Beziehung zu bringen, ist, wie fast immer, nicht erreicht. Die Handbewegung der Köchin drückt deutlich eine Anweisung aus, aber sie blickt aus dem Rahmen des Bildes heraus — während der Junge, an den der Befehl doch wohl gerichtet sein dürfte, zwar zu antworten scheint, aber seine Augen ganz wo anders hin lenkt. Die räumliche Vertiefung ist wieder besser gelungen, da das bewährte Mittel der perspektivisch verlaufenden Fliesenfugen angewandt ist. — Das Kolorit wirkt kühl und harmonisch, die Hauptfarbe an Rock und Achselbändern der Köchin ist ein blasses Mohnrot, gegen dieses stehen die vielen weißen, leicht ins Gelbliche spielenden Partien an Schürze, Ärmeln, Brustlatz und Haube. Sehr fein kontrastiert hiermit das zartgrüne Miederband. Tiefbraun ist das Gewand des Jungen, von diskreter Wirkung die an einen Metallring geknüpften Bänder des Schreibgerätes und die metallenen Spitzen der in den Rocksaum eingeflochtenen Nestelbändchen. Besonders delikat ist der kleine, stofflich brillant behandelte weiße Halskragen zwischen den dunklen Farben von Haar und Wams. Die Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Metallgerät zeigt sich in dem Milchkessel auf dem Schemel. Ein neues, malerisch dankbares Objekt bietet der glasierte,

irdene Topf auf der Anrichte und der Teller unter dem Spießbraten. Besonders hübsch ist der Gegensatz der stark glänzenden, hellbraun glasierten Partien am Henkeltopf zu dem stumpfen, von der Glasur nicht überzogenen unteren Teil. Das Inkarnat der Köchin hat, wahrscheinlich durch Retouchen, einen etwas fettigen, rosa Ton erhalten. Kräftiger wirkt das Gesicht des kleinen Mädchens. Sehr hübsch und scheinbar auch original ist die glatte, leicht braune Hautfarbe des Jungen. Die Modellierung, besonders der Hände und Arme, ist äußerst kräftig und sicher, der Kopf der Küchenmagd ein Muster von gesundem Naturalismus.

Das im ganzen recht verwandte Köchinnenbild des Palazzo Bianco in Genua steht dem vorliegenden hinsichtlich großer Auffassung und einer gewissen Monumentalität nicht nach, es wirkt ogar zweifellos durch das Fehlen aller Nebenmomente ruhiger. Doch dafür steckt in dieser Brüsseler Köchin stärkeres Leben und ein ungleich größerer Bewegungsreichtum. Zeitlich möchte ich es in Rücksicht auf die oben besprochenen datierten Arbeiten ungefähr in das Jahr 1561 setzen.

Der Vorwurf, eine Küchenmagd in ihrer Umgebung darzustellen, hat offenbar den Beifall des Publikums unseres Künstlers gefunden. Anders wäre die verhältnismäßig große Zahl derartiger uns erhaltener Werke kaum erklärlich. War nun die Figur des letztbesprochenen Bildes aus dem untätigen Dastehen in ein bewegteres Anteilnehmen übergegangen, so knüpft ein im Stockholmer Museum bewahrtes Stück, unter Hinzufügung einer zweiten Hauptfigur, an diesen Gedanken an. Das dort bisher dem Beuckelaer zugeschriebene Werk stellt zwei Köchinnen bei der Arbeit dar und ist 1562 datiert. Schon früher hatte Dr. Hofstede de Groot an Aertsen gedacht; ich fand seine Vermutung durch die Entdeckung der Dreizackmarke rechts oben im dunklen Grund bestätigt. Das auf Eichenholz gemalte Stück ist 84 cm hoch und 1,28 m breit und zeigt in bis zu den Knien sichtbaren Figuren zwei Küchenmägde, die mit der Herrichtung von Geflügel beschäftigt sind. Links sitzt die eine mit scharf aus dem Bild gewandtem Kopf, ihr rechter Arm ist erhoben, in der Hand hat sie ein gerupftes

Huhn, während sie mit der anderen ein Messer emporhebt. Sie trägt einen roten Rock und ebensolche Jackenärmel, grünen Schnürleib und eine weiße Schürze, deren Liegefalten kenntlich sind. Die Ärmel des Hemdes hat sie aufgestreift. Vor ihr steht, die rechte Hälfte des unteren Bildrandes einnehmend, ein runder Arbeitstisch, auf dem schon einiges zum Braten zugerichtetes Geflügel liegt. Hinter dem Tisch, wohl auf einem Schemel, eine tiefe Schüssel. Aus ihr ragt, nur zur Hälfte sichtbar, ein großer, dunkelgrün gefiederter Hahn empor. Über sie beugt sich die zweite Magd, die Rechte auf deren Rand gestützt, die Linke ist erhoben, als wenn sie das Messer von ihrer Genossin nehmen wollte. Ihr Rock ist rot, die Schürze olivgrün, der Rücken der Jacke schwarz mit hyazinthblauen Ärmelstücken. Die Fleischpartien sind etwas fettig-grau übermalt. Beider Mädchen Haartracht zeigt hineingeflochtene, helle Bänder. Die linke vordere Ecke nimmt ein Schemel mit Zinnleuchter und Kerze ein. Weiter ein paar leere Körbe. Im Hintergrund ist eine Kaminwand sichtbar, in der Mitte hängt der Kessel über dem Feuer, rechts die fensterähnliche Umrahmung, in deren Grund sich die Dreizackmarke fand, und links auf einem Ständer eine große Eule.

Das wenig erfreuliche Bild zeigt einige der immer wiederkehrenden, für Aertsen bezeichnenden Züge: unter anderem die merkwürdige Handbewegung mit einem abgespreizten Finger, die Schürze mit den Liegefalten, die banddurchflochtenen Haare, schließlich den robusten Gesichtstypus mit dem vollen Mund und der starken Nase. Neu ist die Eule und um so bemerkenswerter, als der Maler nur in seltenen Fällen lebende Tiere zum Modell genommen hat. Als Kuriosum sei nochmals erwähnt, daß der aus der Schüssel ragende, langgefiederte Hahn ganz genau mit dem Tier übereinstimmt, welches der junge Verkäufer im Vordergrund des Delarewschen Bildes in der Hand hält.

Aus dem folgenden Jahre besitzen wir eine Zeichnung in der Kunsthalle zu Hamburg, die wir nur darum innerhalb der Gemäldebesprechung anführen [1]), weil sie das alte Datum 1563

[1]) S. auch unter der Besprechung der Zeichnungen.

trägt und deshalb für den Entwicklungsgang wichtig ist. Das Blatt[1]), ein Entwurf für ein dreigeteiltes gotisches Fenster, stellt die Anbetung des Kindes durch die Hirten im Innern eines ruinenhaften Gebäudes dar. Über diesem schweben jubilierende Engel, ganz oben erscheint Gott Vater. Die Komposition ist äußerst locker, die Raumbehandlung vortrefflich, die Kopftypen, speziell der Hirten, für Aertsen durchaus charakteristisch. — Wir ersehen aus dieser Zeichnung, daß den Künstler im Beginn der 60er Jahre wiederum kirchliche Aufträge beschäftigten.

Obgleich von 1563 ab Aertsen noch 12 Jahre lang unter den Lebenden weilte, sind uns nur ganz wenige Arbeiten aus dieser letzten Periode erhalten. Das Jahr 1566 brachte für die Niederlande schlimme Tage. Der Bildersturm vernichtete so manches Werk unseres Meisters, welches »er der Welt zum Gedächtnis zu hinterlassen meinte«[2]). Damals mag auch die Schaffensfreude des alternden Mannes gebrochen worden sein. Denn es dürfte sich nicht nur aus äußeren Gründen erklären lassen, daß einer solchen Fülle gegenüber, wie wir sie aus dem Dezennium vor 1563 besitzen, aus der Spätzeit fast gar nichts geblieben ist. Zu der Besprechung dieser wenigen Stücke gehen wir jetzt über.

Recht wesentlich verändert nimmt der Maler in einem aus dem Jahre 1567 stammenden Bild das altbeliebte Thema der Gemüsehändlerin in einer Einzelfigur wieder auf. Es befindet sich zu Antwerpen im Besitz des Herrn Spruyt-Queveauvillers[3]) und trägt die volle Signatur P A mit dem Dreizack, dabei das genaue Datum: »16. August 1567«. Mehr als die untere Hälfte des annähernd quadratischen, auf Holz gemalten Werkes wird von einer reichen Warenauslage eingenommen: Kohl, Melonen, Gurken, Kürbisse, Trauben, Pfirsiche und anderes mehr. Dazwischen auch Butter auf einem Teller, ein

---

[1]) Untere Breite 41,5 cm, mittlere Höhe 19 cm.

[2]) van Mander, übersetzt von H. Floerke.

[3]) Den Hinweis auf dieses Bild verdanke ich Herrn Prof. Pol de Mont in Antwerpen.

geräucherter Fisch und einige große Waffeln. Inmitten dieser Dinge sitzt eine junge Händlerin, die weit ausgebreiteten Arme scheinen einen Hinweis auf die Fülle ihrer Herrlichkeiten zu bedeuten. Sie trägt einen großen Strohhut, weißen Halskragen, schwarzes Mieder über roter Taille und eine graublaue Schürze. Hinter ihr ragt ein nicht recht zu erklärender, aus mehreren Stücken zusammengesetzter Balkenpfeiler auf. An ihm hängt schräg ein mehrhenkliges Gefäß, mit einigen langen, schilfartigen Blättern darin. Rechts vom Pfeiler die sich überschneidenden Stämme älterer Bäume und ein dünnes Bäumchen. Dieses zeigt wie die anderen das altbekannte, gefiederartige Blattwerk. Eine zweirädrige Karre steht zwischen den Stämmen, weiter hinten, vor einem Scheunentor, das nochmals den Blick auf sich kreuzende Bäume eröffnet, ein lediges Pferd. Seinem müde gesenkten Kopf nach mag es eben von der Arbeit heimgekommen und ausgespannt worden sein. Im Rahmen einer kleinen Pforte spielt sich eine nicht klar zu erkennende Szene ab: zwei Personen scheinen sich zu umarmen. Links vom Pfeiler der Kopf eines Ochsen mit leicht gedrehten Hörnern, darüber Gesicht und Hals eines rotbemützten, bartlosen Mannes, der scharf nach rechts sieht und mit der Rechten eine weisende Handbewegung macht. Die Anordnung des Stillebens entspricht mit der hineingesetzten Figur annähernd der linken Hälfte des Delarewschen Bildes. Auch auf das gleiche Bewegungsmotiv der Frau mit den geöffneten Armen wiesen wir damals schon hin. Als Ausdrucksmittel einer besonders starken Bewegung und zur Unterstützung der Rede kommt diese Geste unzählige Male bei Raffael und seiner Schule vor. Mit den übrigen von dort her übernommenen Gedanken mag auch dieser Zug in den Besitz unseres Künstlers übergegangen sein. Interessant ist noch der Kopf des Stieres im Hintergrund. Er ist nicht sonderlich kraftvoll geraten, die berühmte, vielbenutzte Skizze liegt ihm nicht zugrunde; er ähnelt vielmehr in der schwächeren Ausführung dem Ochsen auf dem Anbetungsbild des Deutzen-Hofje in Amsterdam. In dem schräg am Pfeiler hängenden, blättergefüllten Tonkrug finden wir ein schon öfters, z. B. auf dem »Eiertanz«, verwandtes Motiv wieder, dem wir

auch weiterhin noch begegnen werden. Über das Kolorit möchte ich kein Urteil fällen, da das Bild einer durchgreifenden und zwar schlechten Übermalung unterzogen worden ist. Besonders Gesicht und Hände des Mädchens sind in geschmackloser Weise hell überstrichen. Noch schlimmer ist mit den Ärmeln verfahren, deren grob aufgehellte Lichter sogar auf der Photographie unangenehm auffallen.

In seiner Herzählung der erhaltenen Werke Pieter Aertsens hatte de Roever eine im Kopenhagener Museum bewahrte Küchenszene mit folgender Angabe genannt: »Keuken met zes figuren, Æ 1572«. Schon die Photographie lehrte in einem Punkte die Ungenauigkeit dieser Notiz, da die Szene nicht sechs, sondern sieben Figuren aufweist. Die Angabe der Signatur als »Æ« schien mir auch unverständlich. Eine genaue Untersuchung des Originales ergab dann, daß weder eine Signatur, noch ein Datum auf dem Bild vorkommt. Auch Herrn Karl Madsen, der 1904 den neuen Katalog der Kopenhagener Sammlung herausgab, war es ebensowenig wie mir gelungen, irgend eine Bezeichnung zu entdecken. Wenn ich das Werk trotzdem unter den letzten Arbeiten des Meisters nenne, so geschieht dies aus stilistischen Gründen. Die breite, niedrige Holztafel ist 1,12 m hoch und 2,15 m breit. Der Kompositionsgedanke ist neu. Wiederholt hatten wir Arbeiten kennen gelernt, die im Vordergrund große, im Hintergrund dagegen kleinere Figuren aufwiesen. Mit zwei Figurengrößen rechnete der Maler auch hier, doch verfiel er auf einen absonderlichen Gedanken. Er trennte das Bild etwa in der Mitte durch einen Pfeiler, der aber immerhin noch die Zugehörigkeit beider Hälften zu einem gemeinsamen Raum annehmen läßt. In die rechte Partie ordnete er drei große Figuren nahe dem vorderen Rand an, in die linke eine Gruppe von vier kleineren, die er weiter in den Hintergrund zurückschob. Das ist eine etwas naive Methode, jeden Bestandteil des Ganzen zu Worte kommen zu lassen. Einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen beiden Hälften nachzuweisen, vermochte ich nicht. — Beginnen wir mit der rechten oder »Vordergrundsgruppe«. Drei Personen, ein junger Mann, ein Mädchen und ein Knabe sind

rechts zu einer Gruppe vereinigt. Der junge Mann, mit sprossendem Bart, den Hut auf dem Kopf, blickt gerade auf den Beschauer. Seine rechte, nach vorn gestreckte Hand zeigt eine etwas »rhetorische« Bewegung in der Stellung der Schwurhand. Vor ihm steht ein kleiner Junge, der mit vollen Backen in ein Henkeltöpfchen bläst. Um seinen Nacken legt sich der rechte Arm eines jungen, frischen Mädchens mit umgeschlagenem Brusttuch und einem enganliegenden Mützchen. Ihre linke Hand faßt gleichfalls, wie unterstützend, an den vom Jungen gehaltenen Topf. Zwischen dieser Gruppe und dem unteren Bildrand ist eine Tischplatte sichtbar, auf der allerlei Fleisch und Gemüse liegt. Es macht fast den Eindruck, als wenn dieser von der eigentlichen Küchenszene abgetrennte Raum einen Verkaufsstand darstellen sollte. Hinter den Köpfen bietet sich ein Ausblick auf einige großzügig gemalte Baumgruppen. Der Mittelpfeiler ist konstruktiv durchaus unklar; von der Seite gesehen hat es den Anschein, als wenn er von einer Fensternische durchbrochen wäre. Mit dem Rücken gegen diese sitzt auf einem Querholz eine große Eule, die, von einigen kleinen Abweichungen abgesehen, dem Tier auf dem Stockholmer Köchinnenbild von 1562 genau gleicht. Ein paar zum Anhängen von Waren bestimmte Holzstäbe sind wagerecht am Pfeiler befestigt. An dem einen der bekannte Tonkrug mit den langen, schmalen Schilfblättern, an dem anderen ein gewaltiger Fleischlappen, der wohl das zusammenhängende Eingeweide eines großen Tieres darstellt. Er reicht fast vom oberen bis zum unteren Rand herab. Die Warenauslage scheint inhaltlich nur zu der rechten Gruppe zu gehören, wenngleich auch einige Körbe noch jenseits der Bildmitte stehen. Sie befinden sich aber trotzdem nur auf dem vor den drei Hauptfiguren stehenden Tisch. Die perspektivische Verschiebung nach der linken Seite ergibt sich aus dem ganz rechts angenommenen Standpunkt des Beschauers. Daß der Maler die beiden Hälften eben auch inhaltlich geschieden haben wollte, zeigt die Füllung des kleinen linken, zur Küchenszene gehörigen Vordergrundstückes: wir sehen dort auf dreiseitigem Schemel nur einen Henkelkrug und eine

Flunder in irdener Schüssel. Die Figurengruppe, zwei Paare an den Seiten eines Kaminfeuers, scheint sich, ihren Krügen nach zu urteilen, zu einem recht gemütlichen Beisammensein vereinigt zu haben. Links ein leicht zurückgelehnter, bärtiger Mann, einen Krug mit beiden Händen auf dem Schoß haltend; an seiner Seite, weiter vor, ein gebückt sitzendes junges Mädchen. Ihre vom Schoß herabhängende Rechte hält ebenfalls einen Krug, die linke ist lässig um einen vor ihr stehenden Spinnrocken gelegt. Ihr gegenüber sitzt ein sich umwendender, junger Mann mit lachendem Gesicht, das wohl eben geleerte Trinkgefäß mit der erhobenen Linken schwenkend. Er legt seinen rechten Arm um die Hüfte seiner jungen Nachbarin, welche das im Kessel kochende Essen beaufsichtigt, mit der Rechten ungeschickt den Henkel berührend, in der Linken einen Löffel. Neben ihrem Kavalier steht ein runder Tisch, auf dem ein Messer und Brot liegen, weiterhin auf dem zurückgeschlagenen Tischtuch ein Gitterkorb. Rechts und links vom Kamin Ausblick auf grünen Baumschlag.

In der Behandlung des Stillebens zeigt sich der Künstler auf der Höhe des Könnens. Was er darin zu leisten vermag, haben wir freilich schon auf einem weitaus früheren Bilde, der Upsalenser »Fleischbude«, kennen gelernt. Aber die größere Beschränkung, eine gewisse Ruhe und Planmäßigkeit des Aufbaues in vorliegendem Werk zeigt doch eine Weiterentwicklung. Genau in der Mitte hängt der Eingeweidelappen herunter. Die ungeheure Schwierigkeit, ein derartiges Stück zu zeichnen, dem Wirrsal der verwachsenen Sehnen und Bänder, den Rinnen und Schwellungen nachzugehen, hat den Künstler nicht abgeschreckt. In diesem Umfange hatte er dergleichen Innenteile auf dem Upsalenser Bild noch nicht wiederzugeben versucht. Nach der malerischen Seite ist das Verdienst kein geringeres. Die komplizierten Partien sind mit unendlicher Sorgfalt, klar und genau wie für einen anatomischen Atlas, herausmodelliert, seine Palette hat eine verblüffende Fülle von Tönen zwischen Rot und Rosa hergegeben. Die Wirkung ist um so eigenartiger, als der den Hintergrund bildende Pfosten einen feuerroten Anstrich zeigt. Als Ganzes

wirkt das Stück durchaus überzeugend; nach der stofflichen Seite hin von größter Schwere und Wucht. Hinter dem Fleisch breiten sich die Blätter der Rüben fächerförmig aus, links liegt ein festgeschlossener Kohlkopf, rechts ein großes Stück Butter: nicht mehr zierlich in eine Form gepreßt, sondern ein fester rechteckiger Klotz mit breiter Schnittfläche. Weiter vorn Rüben, narbige Gurken, Äpfel und köstlich gemalte Weintrauben. Rechts eine kleine, kurze Keule, die Schnittfläche dem Beschauer zugewandt. Besonders flott ist hier die noch nicht völlig enthaarte Haut gemacht, einzelne Flecken kleiner, kurzer Borsten sind scheinbar mit dem spitzen Pinselstiel in die noch feuchte Farbe eingeschrieben. Noch weiter nach rechts ein flacher Teller, darauf braunrote Lebern, der eigenartig glatte Charakter des Fleisches mit seinen breiten Glanzlichtern vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Daneben noch getrocknete Fische und Brotstücke. Faßt man das Stilleben des Vordergrundes als Ganzes, so entspricht dem Teller mit den Lebern auf der anderen Seite genau jene in irdener Schüssel liegende Flunder. Diese beiden ähnlich angeordneten Objekte sind überdies in einen gleichen Neigungswinkel zur Kompositionsmitte gebracht, d. h. im Aufbau des Stillebens verrät sich ein bisher nicht beobachteter Gedanke, nämlich das Streben nach Symmetrie. —

Durch besondere Naturfrische zeichnet sich die Gruppe der drei jungen Leute rechts aus. Die Köpfe sind von außerordentlichem Leben erfüllt. Der kleine, genrehafte Zug des die heiße Suppe — oder was es nun sein mag — kalt blasenden Knaben wird besonders im XVII. Jahrhundert zu einem sehr beliebten und oft wiederkehrenden Motiv, man denke z. B. nur an Jordaens. — Wenn auch etwas gedrängt, so ist die Gruppe der drei doch sehr hübsch zusammenkomponiert. Ebenso wie der fast gerade aus dem Bild herausgerichtete Blick von Mädchen und Mann unterstützt des letztgenannten merkwürdig weisende Handbewegung den Anschluß an den Beschauer. Die Herkunft dieser hier etwas unbegründet wirkenden Geste werden wir aus italienischen Werken abzuleiten haben. Sie kommt in dieser stark herausdeutenden Form besonders häufig

bei Raffael vor[1]). Auch eine andere von Aertsen bevorzugte Fingerstellung mag gleichen Ursprung haben: beide Mittelfinger sind zusammengeschlossen, aber Zeige- und kleiner Finger abgespreizt, wie man es an der linken Hand des jungen Mädchens sieht. Auf italienischen Gemälden findet man unzählige Male eine derartige Haltung[2]).

Die Gruppe am Kamin zeigt, daß auch der reife Künstler gewisse Schwächen nicht überwunden hat. Manche Bewegungen, wie der linkische, nach oben durchgedrückte Arm des stehenden Mädchens, lassen sich bis zu den allerersten Anfängen Aertsens zurückverfolgen. Anderes ist dann wieder besonders gut gelungen, so die gebückt sitzende Bauernmagd mit der lässigen Haltung ihrer Hände. Diese Person ausgenommen haben die anderen drei etwas starr schematische Gesichter, es mangelt die individuelle Durcharbeitung, welche die Köpfe der Vordergrundsgruppe so anziehend macht. Vor allem ist es der warme, leuchtende Gesamtton, der das Bild zusammenschließt und wenigstens etwas über die Mängel der stark zerrissenen Komposition hinweghilft. Wie bei fast allen Aertsenschen Werken, speziell denen, die einen vielgliedrigen Aufbau zeigen, bedarf es auch hier eines liebevollen Eingehens auf die Einzelheiten. Dann wird man den Vorzügen des Bildes gerecht werden.

Selbst dann, wenn die Kopenhagener »Küchenszene« in der Tat so spät entstanden ist, wie es die von de Roever genannte Jahreszahl 1572 angibt, so ziehe ich es doch vor, die Reihe der zu besprechenden Gemälde mit einer zwar früher, aber s i c h e r datierten Arbeit abzuschließen. Dieses Bild, ein Stilleben mit kleinen Figuren, trägt das Datum 1569 und befindet sich im Besitz des Grafen Hallwyl zu Stockholm[3]). So weit uns augenblicklich das Material zu Gebote steht, haben wir kein andres Werk, das sich mit einiger Sicherheit jenseits dieser Zeitgrenze ansetzen ließe.

---

[1]) Raffael, »Parnass«: Der Alte, rechts vom Fensterrahmen.
» »Schule von Athen«: Aristoteles.
» »Sixtin. Madonna«: Hl. Sixtus.

[2]) Raffael, »Parnass«: Der am äussersten rechts stehende Mann.

[3]) Auf Holz. Vor einiger Zeit durchgreifend restauriert.

In seinem breiten, niedrigen Format, es mißt 1,70 m in der Breite und 84 cm in der Höhe, ähnelt es der soeben besprochenen Kopenhagener Küchenszene. Die Komposition ist sehr merkwürdig. Mehr als die untere Hälfte des Bildes ist von einem reichen Stillebenaufbau eingenommen, der sich aus Rüben, Kürbissen, Kohlköpfen, Kirschen, Trauben usw. zusammensetzt. Darin steht rechts ein Ziehbrunnen mit aufgemauertem Rand und langem, durch einen dicken Stein beschwerten Pumpenschwengel. Auf den Mauerrand stützt sich mit dem rechten Arm ein junges, stark niedergebücktes Mädchen. In der rechten Hand hält es ein Messer, in der linken einen Kohlkopf, als wenn es im Begriff stände, das Gemüse am Brunnen herzurichten. Es trägt eine graue lange Ärmeljacke und braune Schürze über bordeauxrotem Rock. Auf der anderen, linken Ecke lehnt die Gestalt eines sehr bewegt aufgefaßten Mannes mit leicht ergrautem Vollbart. Seine linke Hand umfaßt eine in den Brunnen herabreichende Stange, in der rechten hält er eine Rübe. Ein Gartenhäuschen auf rotem Backsteinunterbau mit grüngestrichenen Fensterrahmen und feuerroten Laden nimmt sich sehr farbenfroh in der oberen linken Bildpartie aus. Nebeneinander öffnen sich zwei Fenster, denen auf der nach rückwärts liegenden Seite ein gleiches Fensterpaar entspricht, so daß man durch den Innenraum hindurch das Grün der Bäume auf der Rückseite des Gebäudes sieht. Im linken Fenster erblickt man ein Paar; den Körper der Frau im Profil, ihr Gesicht mit scharfer Kopfdrehung en face gestellt. Ihr gegenüber ein spitzbärtiger Mann. Die Figuren sind grisailleartig behandelt. Im zweiten rechten Fenster, halb vom Rücken gesehen, sitzt ein Mann in bordeauxrotem Wams, er führt einen Krug zum Munde. Vor dem Haus steht auf einer Bank ein Milcheimer und ein ziegelroter Wasserkrug. Hinter der Brunnengruppe fällt der Blick durch die offenstehende Tür eines Hauses auf einen über dem Feuer hängenden Kessel. In der Zimmerrückwand zwei Fenster, am Rahmen des einen die Jahreszahl 1569. Das Haus liegt eingebettet in einen grünen Hain, die Bäume haben das gefiederte Blattwerk. Soweit man das Kolorit als original ansehen darf,

erscheint es recht harmonisch — für Schlußfolgerungen bleibt es aber sicherer, sich nur an die Zeichnung zu halten. In dieser Beziehung sind vor allem die Figuren am Brunnen[1]) äußerst fein, ebenso beweglich wie die kleinen, durch die Gartenhausfenster sichtbaren Gestalten.

Das Hallwylsche Bild stellt eine eigenartige Form des Stillebens, das doch schließlich die Hauptsache ist, dar. Von der Form z. B. der Upsalenser »Fleischbude« ist abgewichen. Bot jenes ein großes Stillebenarrangement und im Hintergrund zur Belebung und Abwechslung einige kleine Figurenszenen, so sind diese hier mitten in das Stilleben hineingesetzt. Eine besondere Rolle ist ihnen nicht mehr zugeteilt, sie scheinen nur noch dazu bestimmt zu sein, durch ihre — wenigstens nach des Künstlers Meinung — schönen Stellungen einen gewissen Wechsel zu bewirken.

So zeigt auch dieses späteste uns erhaltene Werk Pieter Aertsens das stete Ringen des Künstlers mit neuen Problemen. Daß er in keinem Fall eine endgültige Lösung gefunden hat, setzt seine Verdienste nicht herab.

Die dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Gemälde.

Amsterdam. Rijksmus: Kat.-No. 8: »De Gortenteller.« Schon im Katalog ist die Vermutung ausgesprochen, daß es nur eine alte Kopie ist. Das Bild ist, abgesehen von seiner verblasenen, porzellanigen Malerei, auch auf Leinwand gemalt, was wir bei Aertsenschen Originalen nie beobachteten. Aus den mir von Herrn Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notizen ersehe ich, daß J. Six das Bild für eine Kopistenarbeit nach einem Stich hält. Es würde sich also um den Stich von Bary nach Aertsen handeln (cf. die Besprechung der Stiche nach A).

[1]) Der bärtige, sich gegen den Rand lehnende Mann kommt ganz genau so auf dem Mathamschen Stich (B. 168) nach einem verlorenen Original P. Aertsens vor. Er sitzt dort in nachdenklicher Haltung mit zwei anderen Personen in dem Hintergrundszimmer.

Antwerpen. Museum, No. 2 des Kat.: »Kalvarienberg.« Kollektion van Ertborn. Ein vergleichender Blick auf kleinfigurige Darstellungen Aertsens zeigt, daß wir es mit keinem ihm auch nur nahestehenden Werk zu tun haben. Die Typen sind völlig andere, die Gesichter weichlich und uncharakteristisch. Der Bau dieser schlecht gezeichneten Körper verschwindet vollständig unter den Gewändern. Ebenso wenig entspricht das kleine Format, 28 cm hoch und 39 cm breit, den von Aertsen gewählten Bildgrößen. Das Stück gehört zu demselben Kreis wie die »Kreuzschleppung« der Dresdener Galerie, welche ebenso unrichtig »Art des P. Aertsen« genannt ist. Für die nähere stilistische Einordnung vgl. das dort Gesagte.

Augsburg. Gemäldesammlung des Rathauses. — Henry Hymans verdanke ich den Hinweis auf ein dem P. Aertsen nahestehendes Bild, das dort die abenteuerliche Bezeichnung »Augsburger Kopie nach einem Niederländer des XVII. Jahrhunderts« trägt. Es ist auf Holz gemalt, 1,39 m breit und 1,06 m hoch und stark restauriert. Ohne Datum und Signatur.

Auf einer estradenähnlichen Steinaufmauerung sitzt eine junge Verkäuferin, die Hände über ein Wärmgefäß gebreitet. Von links nähert sich ein Mann, halb vom Rücken sichtbar, den rechten Fuß auf die Estrade gesetzt, im Begriff, dem Mädchen eine Wildente zuzureichen. Er ist ganz in Rot gekleidet, an seinem Gürtel hängt neben der Tasche eine Schnur mit aufgereihten kleinen Vögeln. Neben und hinter den Figuren Geflügel- und Obstkörbe u. s. w. Rechts ein torähnliches Backsteinbauwerk, im Hintergrund links eine Brücke mit Bildstock. — Abgesehen von der für Aertsen zu flauen, weichlichen Behandlung der Köpfe und Hände, ist in erster Linie die Figur des Mädchens ein typisches Produkt Beuckelaers. Sie entbehrt des von Aertsen bevorzugten derbkräftigen Charakters und zeigt statt dessen das bei B. beliebte rundliche Puppengesicht mit dem niedlichen Mündchen. In Gesicht wie Haltung gleicht sie der Fischhändlerin auf dem Stockholmer Beuckelaer von 1570 (No. 324) ganz frappant. Hier wie dort noch ein kleiner Zug: in das leicht gewellte Haar ist ein dünnes Bändchen eingeflochten, das über dem Scheitel in einem kleinen Schleif-

chen sichtbar wird. — Der Hintergrund gleichfalls für B. bezeichnend, für Aertsen zu wenig klar und selbständig ausgearbeitet. Höchst langweilig die Behandlung des Baumschlages, ungemein dürftig ist ein sich überschneidendes Baumpaar auf zwei kleine Erdhügel gestellt. —

Eine Skizze zu diesem Bild befindet sich in der Kgl. Handzeichnungs-Sammlung zu Dresden.

Berlin. Auktion bei Lepke, 14. Februar 1905. »Fischmarkt«, aus dem Besitz von Ernst Ritter von Kuh, Postelberg in Böhmen. Illustration im Katalog. Leinwand 1,22 m hoch und 1,88 m breit. — Rechts Fleischbuden, vor denen schwarz gekleidete Käuferinnen mit flachen, tellerartigen Hüten und Halskrausen stehen. Links Fischhändlerinnen längs einer Quaimauer sitzend, die nach dem Hintergrund zu verläuft, vor ihnen auf Holzbänken verschiedene Fische. Ganz hinten eine Brücke über den Fluß und Häuser der Stadt. Schneefall. — Hat mit Aertsen nichts zu tun, völlig andere Typen, viel schwerer, sicherer stehende Figuren. Die perspektivisch etwas gesuchte Führung der Linien in der Quaimauer u. s. w. dem A. fremd. Überdies noch auf Leinwand. — Es weist die größte Verwandtschaft mit zwei Bildern des Neapler Museums auf, als deren Meister ich den bisher unbekannten Künstler Arnold de Muyser feststellen konnte. (Vgl. dazu das unter »Neapel« Gesagte.)

Brüssel. Sammlung Ed. Fétis. Familienszene in der Küche. Holz, 35 cm hoch und 48 cm breit. Eine Bezeichnung oder Datierung war nicht auffindbar. — Links von einem in der Bildmitte über dem Feuer hängenden Waschkessel sitzt eine Frau, ihr nacktes, strampelndes Kind auf dem Schoß. Hinter ihr ein junger Bursche, neben ihm ein Knabe und ein Mädchen. Rechts vom Kessel eine Magd, vorn übergeneigt, mit beiden Händen an einen Korb greifend. Ein Bursche mit Besen neben ihr macht sie auf eine Tanzszene aufmerksam, die man in einem Ausschnitt hinten rechts erblickt. Vorn ein Waschzober, daneben ein kleines, ganz in Weiß gekleidetes Kind, das seine Milchsuppe aus einem Näpfchen löffelt. Ein Hund und ein Kätzchen suchen ihm die Mahlzeit streitig zu

machen. Mit ängstlich erhobenen Armen sitzt das Brüderchen dabei. Hinter der Mitte ein zweiter Durchblick, in ihm eine vielleicht biblische Szene. Ganz links in einem Türrahmen (?) ein Vogelbauer. — Die Zuschreibung dieses reizvollen Bildchens an Aertsen läßt sich weder nach stilistischen noch nach inhaltlichen Gesichtspunkten aufrecht erhalten. Die Zeichnung ist ungleich verschwommener und inkorrekter als bei Aertsen, die Behandlung ist durchaus malerisch, die Farbtechnik weich und verwaschen. Auch die Typen der Personen entbehren des Künstlers Strenge, sie sind für ihn zu liebenswürdig. Inhaltlich steht das Fétissche Stück jenseits des von A. beherrschten Gedankenkreises. Eine derart überlegene — lebhaft an Künstler des XVIII. und XIX. Jahrhunderts erinnernde — Beobachtung von des Kindes Freud und Leid liegt unserem Meister noch gänzlich fern. — Im Hintergrund des Bildes fallen besonders die schweren, fleckig gemalten kleinen Figuren auf, sie sind ohne jede Verwandtschaft mit den altbekannten beweglichen Personen Aertsens. Schließlich entspricht das winzige Format der Tafel den von A. bevorzugten Größen nicht. — Leider bin ich zur Zeit außer Stande, einen bestimmten Meister für das Werkchen vorzuschlagen. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu Aertsen sind stark genug, um in dessen Nähe den Künstler zu suchen. Wenn man von Aertsens ältestem Sohne Pieter Pietersz absieht, wäre es vielleicht möglich, an einen seiner anderen Söhne zu denken. Indes muß das vorerst Hypothese bleiben. —

Cassel. Königliche Galerie. Kat.-No. 41 als P. Aertsen. Holz. 1,60 m breit, 1,20 m hoch. Halbfigur einer Gemüsehändlerin, inmitten ihrer Auslage sitzend. Im Hintergrund Durchblicke. Datiert 1564. Ist kein Aertsen, sondern von seinem Schüler J. Beuckelaer, für den in erster Linie die Figur des Mädchens bezeichnend ist. Es ist undenkbar, daß Aertsen, dessen beste Leistungen in der Darstellung von Köchinnen etc. wir in um 1560 gemalten Bildern kennen lernten, 1564 ein so schwächliches Wesen zustande gebracht hätte. In dieser vornübergeknickten, eingefallenen Haltung unterscheidet es sich sehr von den strammen, festen Geschöpfen Aertsens. Für

Beuckelaer charakteristisch ist auch der stumpfe, blöde Gesichtsausdruck, der breite Scheitel, sowie die auffallend weit über den Schläfen zurücktretenden Haarpartien. Desgleichen die etwas kleinliche Stoffbehandlung am Kleid, die vielen knittrigen Fältchen, die Vorliebe für weite und möglichst geöffnete Kragen: alles Dinge, die Aertsen knapper und strenger ausdrückt. Die Kopfbedeckung, ein mit Wulstrand versehenes, ganz auf dem Hinterkopf getragenes Mützchen, findet man bei Beuckelaer sehr oft, bei Aertsen nie. Auch die Durchblicke würde dieser anders gemacht haben, da er stets irgend einen Gedanken in ihnen schärfer herausbringt, am liebsten durch Einfügung von Figuren, an denen er es fast nie fehlen läßt. Auf jeden Fall gibt er die Lokalität stets völlig verständlich und nicht, wie hier links oben, eine lose Anordnung von Zäunen, Hauswand etc. — Das Stilleben ist besonders in seinem feinen, harmonischen Kolorit vortrefflich gelungen. Wie weit es Beuckelaer in der Stillebenmalerei brachte, beweist am besten sein großes Amsterdamer Bild von 1566 »Küche, im Hintergrund Christus bei Maria und Martha« (Kat.-No. 657). — Für die Zuteilung des Casseler Stückes an Beuckelaer sind zum Vergleich herbeizuziehen: a) hinsichtlich der Figurendarstellung: Bs. »Ecce homo« von 1566, Nürnberg, Germanisches Museum und »Markthändlergruppe« von 1564, Moskauer Museum (dort als Aertsen, siehe auch unter »Moskau«); b) hinsichtlich des Stillebens: Bs. oben erwähntes Amsterdamer Bild von 1566, No. 657. Von Aertsenschen Arbeiten kommen speziell die Köchinnenbilder von 1559 und »Christus bei Maria und Martha« (Brüssel) aus dem gleichen Jahr als Gegenbeweis in Betracht.

Dessau. Amalienstift, zwei Fragmente von Altarflügeln. No. 283 Hl. Jungfrau, Anna, Josef und Joachim. No. 210 Johannes und die Köpfe einiger Juden. Nach de Roevers Notiz von A. Bredius »dem P. Aertsen unter Mitwirkung von P. Pietersz« und von W. Bode »dem P. Pietersz unter Einfluß seines Vaters« zugeschrieben.

Der Ansicht von Bredius kann ich unter keinen Umständen folgen, doch unterstützen die sicheren Werke Pieter Pietersz (z. B. Haarlem, Pommersfelden, Amsterdam [Depôt]) auch die

Annahme Bodes nicht unbedingt. Gewisse Ähnlichkeiten in den Köpfen mit Beuckelaerschen Typen fielen mir auf. So ist der Kopf Mariens nahe mit dem des jungen Mädchens auf dem Stockholmer Bild von 1570 verwandt, ferner der Kopf der Hl. Anna mit dem der alten Geflügelhändlerin des Wiener Bildes von 1567. Ohne dass ich damit auf Beuckelaer rückschließen möchte, dessen Kolorit ein ganz anderes ist. Dieses fällt hier überhaupt völlig aus dem Aertsenschen Kreis heraus, innerhalb dessen sich ein derartig frisches, helles Grün, solch kräftiges Rot oder Braungelb nicht findet. Ich hatte den Eindruck, die Bilder später, mit größerer Annäherung an den Ausgang des Jahrhunderts, setzen zu müssen.

Dresden. Galerie. »Nachfolge Aertsens.« Kat.-No. 845. »Kreuzschleppung.« Wenn Woermann (Kat. 1902) auf Grund eines Vergleiches mit dem Antwerpener und Berliner Bild im Dresdener Stück Beziehungen zu P. Aertsen erkennt, so ist mir das, so weit es den Antwerpener »Kalvarienberg« angeht, sehr verständlich. Daß wir in diesem aber keinen Aertsen sehen dürfen, sondern nur einen Vertreter jener Gruppe, der eben auch das Dresdener Bild angehört, bemerkten wir bereits oben. Aber mit der unzweifelhaften Berliner »Kreuztragung« hat es auch nichts weiter als das gleiche Thema gemein. Es finden sich im Dresdener Stück, worauf mich Herr Professor Karl Voll noch freundlichst aufmerksam machte, stark dem Floris und Coxie verwandte Züge. Besonders deutlich wird das bei einem Vergleich der knienden Veronika des Dresdener Exemplars mit der im Vordergrund von Floris »Anbetung« (Dresden, Kat.-No. 815) auf den Knien liegenden Frau. An Coxie wurde ich vor den Flügeln zum Mabuseschen »Prager Dombild« im Rudolfinum zu Prag stark erinnert. Besonders ähnlich ist unter anderem die halbnackte Rückenfigur des den Heiland zum Aufstehen treibenden Häschers vom Dresdener Bild mit dem das Feuer schürenden Knecht auf Coxies »Laurentiusmarter«. Die übereinstimmend schematische Behandlung der Muskulatur fällt sehr auf; auch Einzelheiten, wie die tief eingedrückte Linie des Rückgrates. Das Kolorit zeigt auf beiden Stücken das gleiche starke Blau (was es bei Aertsen

nie gibt, der Blau überhaupt nur in einer Mischung mit Grün verwendet, ebensowenig kennt er das helle Grün). — Laut Katalog war das Bild 1745 im Inventar als Floris verzeichnet, was auch Julius Hübner beibehalten hatte. Das ist jedenfalls immer noch richtiger. — Ich möchte meinerseits das Werk dem Coxie sehr nahe stellen.

Düsseldorf. Ehemals in der neuerdings aufgelösten Sammlung der Fahnenburg. [Cf. die Anmerkung 1 zu Seite 77.] In dem Katalog von 1873 fand ich unter No. 335 ein dem P. Aertsen zugeschriebenes Bild: »eine Braut wird in das Brautgemach geleitet«. Ein beigegebner, schlechter Holzschnitt genügte zu der Feststellung, daß dieses Bild schon dem Motiv nach nichts mit Aertsen zu tun hat. Merkwürdigerweise war das im Katalog dem Beuckelaer zugewiesene Marktbild No. 327 dagegen ein Aertsen. Wir haben es auf Seite 77 ff., unter den Gemälden des Meisters besprochen.

Hamburg. Sammlung Glitza. Halbfigur einer Küchenmagd vor einem Aufbau von Fleisch, Geflügel und Gemüse. Weiter zurück dreht ein junges Mädchen am Kaminfeuer einen Bratspieß, ein bärtiger Alter greift zärtlich über ihre Schulter herüber. Im Hintergrund in kleinen Figuren »Letztes Abendmahl« und »Gang nach Emmaus«. Auf Holz gemalt, 1,57 m breit und 1,08 m hoch; durch Übermalungen hat das Werk sehr gelitten. Erst im Sommer 1905 kam die kleine Szene am Kamin, die wahrscheinlich um ihres lockeren Charakters willen zugedeckt worden war, unter der Farbschicht hervor. — Aus den mir von Herrn Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notizen ersah ich, daß er in der Zuschreibung, ob an Aertsen oder an Beuckelaer, geschwankt hatte. Da ich das Bild noch vor der Entdeckung jener kleinen Kaminszene prüfte, glaubte ich, in Rücksicht auf manche Beziehungen zu Aertsenschen Werken, es diesem Meister zuweisen zu müssen. Die an Hand der Photographie[1]) angestellten Vergleiche haben aber die Autorschaft Beuckelaers klar ergeben.

[1]) Ich verdanke sie der Güte des Herrn Adolf Glitza. Auch an dieser Stelle möchte ich ihm, wie seiner Familie, für die vielfache, freundliche Unterstützung meiner Arbeit den besten Dank sagen.

Ausschlaggebend wurde ein nochmaliger Besuch Amsterdams. Zwischen dem großen, 1566 datierten und J. B. signierten Beuckelaer, No. 657 des Rijksmuseums »Küche, im Hintergrund Jesus bei Maria und Martha« und dem Hamburger Bild ließen sich zahlreiche Parallelen ziehen. Es sei auf einige hingewiesen: Zunächst ist der Typus des Mädchens, mit dem nichtssagenden Gesicht, den stumpfen Augen, dem breiten Haarscheitel und dem eng am Hinterkopf anliegenden Wulstmützchen bezeichnend für B. Ebenso die etwas eingefallene Haltung des Oberkörpers. Auch der große Halskragen bei B. sehr beliebt. — Die Behandlung des rohen Fleisches, speziell der herabhängenden Keule in dem vor dem Mädchen aufgebauten Stilleben ist geringer als bei Aertsen. Beuckelaer hat nicht daran gedacht, mühselig jeder kleinen Einzelheit nachzugehen. Auf dem Hamburger wie dem Amsterdamer Stück gerade die Ausführung dieses Kalbsviertels in der oberflächlichen Arbeit recht verwandt. Beide zeigen in der Mitte einen unförmlichen Fettsack, ganz roh ist das Rückgrat, die Wirbel etc. angegeben. Weiter die Stoffbehandlung· auf beiden Stücken ein vom Holzgestell herabhängendes Tuch, mit dem gleichen harten, an gebogenes Blech erinnernden Faltenwurf — unendlich viel gröber als das gleiche bei Aertsen, z. B. auf dem Upsalenser Bild, vorkommende Motiv. Auch verschiedene Kleinigkeiten würde Aertsen nicht gemacht haben: das Pack zusammengefalteter Tücher im Vordergrund des Hamburger Exemplares. Ebenfalls genau so auf dem Amsterdamer Bild. Auch die Wiederholung desselben Gegenstandes im Rahmen ein und derselben Komposition — auf dem Hamburger Bild ein dicker, runder Krug in der gleichen Ansicht sowohl in der rechten als auch in der linken Ecke — eine ebensolche Wiederholung in der Amsterdamer Küche. Aertsen bringt wohl stets die gleichen Dinge auf verschiedenen Bildern, aber nie auf demselben Stück. — Auch die große, vom Gebälk herabhängende Wildgans findet sich auf beiden Werken. — Die wieder ans Licht gezogene »pikante« Kaminszene liegt Aertsen inhaltlich vollkommen fern. Wir treffen ähnliche Deutlichkeiten niemals bei ihm, erst sein ältester Sohn Pieter stellt,

wie wir z. B. weiter unten (sub Wien a) sehen werden, dergleichen dar. Die freilich fast verlöschte, ziemlich große Inschrift am Kaminsims weist gleichfalls auf die Vorliebe Beuckelaers für dergleichen hin. Man vergleiche unter anderem die Inschriften am Haus des Kaiphas auf Bs. Ecce Homobild in Nürnberg, Germanisches Museum. Dort wird man auch Parallelen für die kleinfigurigen Hintergrundszenen finden, sowohl in den Bewegungen der Personen selbst, als in deren Einordnung in eine etwas »puppenhausähnliche« Architektur[1]). — Noch viele andere Beweise für die Autorschaft Beuckelaers lassen sich aus seinen übrigen Arbeiten herbeiziehen, ebenso wie sich der große Abstand von Aertsens Manier aus dem Vergleich mit dessen gesicherten Werken deutlich ergibt. Es mag erlaubt sein, an dieser Stelle zu bemerken, daß die häufige Verwechslung der Bilder beider Künstler ihren Grund nicht allein in der nur zum Teil bestehenden Ähnlichkeit ihrer Arbeiten hat. Im Verlauf meiner Beschäftigung mit Aertsen und Beuckelaer habe ich öfters die Erfahrung gemacht, daß dieser Gruppe angehörende Gemälde nicht einmal auf ihre Bezeichnung hin untersucht waren, oder dass die Bedeutung z. B. der Dreizackmarke unbekannt war. Auch vergaß man unter anderem, daß nach 1575 datierte Sachen überhaupt garnicht mehr für Aertsen in Betracht kommen können. Es muß also in einem zweifelhaften Falle eine genaue Betrachtung von Signatur und Datierung vorausgehen: dann wird der Vergleich mit einem gesicherten Aertsen, der ein ähnliches Thema behandelt, am ehesten Klarheit schaffen. In vielen Fällen wird schon Beuckelaers künstlerische Unterlegenheit entscheiden.

Karlsruhe. Großherzogliche Galerie. Kat. V. Auflage No. 213. »Riesige Küchengewächse«, Frans Snyders, vielleicht Pieter Aertsen; Leinwand; 1,38 m hoch, 1,80 m breit. — Der erste Eindruck spricht gegen eine Entstehung innerhalb der Lebenszeit des Künstlers, vielmehr für das XVII. Jahrhundert.

---

[1]) Eine noch geringere Wiederholung dieses Bildes unter No. 126 als Beuckelaer im Prager Rudolfinum. (Holz 1,44 m breit und 1,11 m hoch.) Es zeigt einige Abweichungen. Die Kaminszene ist vorhanden, trägt jedoch einen noch stärker lüsternen Charakter zur Schau.

Wie schon öfters bemerkt, sind auch die uns erhaltenen sicheren Arbeiten Aertsens nie auf Leinwand, sondern stets auf Holz gemalt. Den stilistischen Unterschied zwischen der Auffassung des vorliegenden Bildes und Aertsenschen Werken kann ich nicht besser als durch eine freundliche, von Herrn Professor Karl Voll gemachte Mitteilung charakterisieren: »Die Behandlung des Stillebens bei Aertsen ist separierend. Jedes Stück liegt wie in einem Schaufenster deutlich aus, bei dem Karlsruher Bild ist das genaue Gegenteil der Fall, da herrscht der Gesamteindruck.« — Selbst bei den reifsten Werken P. Aertsens würden wir nie eine auch nur annähernd so großzügige Komposition — solch ein scheinbar ganz unbeabsichtigtes Aufeinandertürmen finden, ebensowenig auch eine derartige Beschränkung in den darzustellenden Gegenständen. Das Karlsruher Stück zeichnet sich durch hervorragende malerische Qualitäten aus, die Aertsen noch durchaus fern lagen. In fast raffinierter Weise ist das mannigfache Grün der verschiedenen Kohlsorten, die Farbskala des einzelnen Gewächses abgestuft und zusammengestimmt, die Schatten sind zu wirksamen Kontrasten und als Mittel zur Herausmodellierung der Objekte benutzt: ganz im Gegensatz zu der mehr oder minder flächenhaften Manier Aertsens. — Dem Kreis des Snyders, dessen Autorschaft im Katalog offen gelassen ist, steht es entschieden weit näher als unserem Künstler. Wenn auch der Katalog die Zuschreibung des genannten Stückes an P. Aertsen nur in Form einer Vermutung ausspricht, so ist dies doch von anderer Seite bereits als feststehende Tatsache benutzt worden, weshalb ich mich zu dieser Ausführung genötigt sah. Denn Johanna de Jongh knüpft in ihrem Buche über die holländische Landschaftsmalerei[1]) an dieses Bild, als einen sicheren Aertsen, verschiedene Gedanken über die Landschaftsauffassung des XVI. Jahrhunderts an. Da das Gemälde unter allen Umständen aus dem Werk dieses Künstlers auszuscheiden ist, lassen sich

[1]) Het hollandsche Landschap in Ontstaan en Wording, door Joh. de Jongh s'Gravenhage, Nijhoff 1903. — Deutsche Übersetzung im Verlage Cassirer, Berlin 1905.

auch die von der Verfasserin gezogenen Schlüsse nicht aufrecht erhalten.

Lüttich. Wie mir Herr E. W. Moes freundlichst mitteilte, befand sich im Jahre 1893 auf der Ausstellung zu Lüttich ein dem P. Aertsen zugeschriebener »Fischmarkt« aus dem Besitz des Herrn Senators Ernest Nagelmackers zu Lüttich. Ich konnte mich selbst davon überzeugen, daß es sich nur um ein, freilich gutes Werk des Beuckelaer handelt, welches dem »Fischmarkt« dieses Meisters in der Antwerpener Galerie nahesteht.

Moskau. Museum. Marktszene mit drei lebensgroßen Figuren. Schon Herr Dr. Hofstede de Groot zweifelte an der Richtigkeit dieser Zuschreibung an Aertsen und glaubte, eher an Beukelaer denken zu müssen. — Aus einer mir von Herrn P. Ettinger-Moskau freundlichst besorgten Photographie ersehe ich, daß es sich in der Tat um einen Beuckelaer handelt. Die unindividuellen, mangelhaft durchgearbeiteten Gesichter, die unruhige »auswendige« Faltenbehandlung, der für B. absolut typische Mädchenkopf, der flaue Hintergrund beweisen dessen Autorschaft ganz klar. Die Datierung 1564 ist auf der Tonne rechts unten sichtbar.

Neapel. Das Neapler Museum bewahrt eine Anzahl niederländischer Stilleben- und Marktdarstellungen des XVI. Jahrhunderts, deren Benennung sich bisher nicht auf sichere Prüfung stützte, vor allem da die Bilder an äußerst ungünstigen Plätzen hingen. H. Hymans erwähnt in seinem Kommentar zu der Übersetzung C. van Manders I auf S. 332 acht Werke im Neapler Museum, deren Meister nicht bestimmt wären. Schon 1844 führte Rathgeber in seinen »Annalen« acht derartige Stücke im Museo Borbonico zu Neapel an und schrieb sie dem Beuckelaer zu. Die Prüfung dieser Angaben war aus verschiedenen Gründen außerordentlich schwierig, da der größte Teil der niederländischen Gemälde seit längerer Zeit verpackt ist. Mit freundlicher Unterstützung des Herrn Direktors Angelo Conti gelang es nach vielem Suchen, wenigstens sieben Bilder, die ihrem Entwurf nach zu den oben angeführten gehören konnten, aufzufinden. Leider war es unmöglich, die Stücke

mit den in der Literatur vorkommenden zu identifizieren, da an den Rahmen etc. keine Nummern waren. Ich muß mich also darauf beschränken, das wiederzugeben, was ich an den sieben Bildern feststellen konnte. Es sind von J. Beuckelaer:

1. Vier Personen inmitten von Gemüsen, Hühnern, Enten etc. Ein junger Mann legt den Arm um eine junge Frau, ein älterer Mann dahinter hebt zwei Hühner empor (Inv. 84482), bez. J. B. 1566, links oben.

2. Ein Mann in rotem Rock, mit braunem, breitrandigen Hut hebt, gegen den Beschauer blickend, einen Hasen empor. Vorn ein Korb mit Gans oder Ente. Hinten eine aus dem Bild schauende Frau mit Korb. Geringe, flaue Arbeit. Datiert 1578. (Inv. 84457.)

3. Fischmarkt. Geringe Wiederholung des Bildes in Schleissheim. Vielleicht nur alte Kopie. (Inv. 84593.)

4. Gruppe von Händlern, darunter ein Mann, der Papageien, Affen und einen Hund feilhält. Hinten eine reiche Architektur mit einem Adlerwappen. Bez. oben links J. B.

5. Große Marktszene, ähnlich dem Stockholmer Bild. Kat.-No. 322. Vorn ein Schlitten, auf dem Tonnen liegen, im Hintergrund Christus mit seinen Jüngern. Bez. J. B. 1566.

Die zwei anderen Stücke konnte ich weder dem Aertsen, noch dem Beuckelaer zuschreiben. Daß sie unter die oben erwähnten »zweifelhaften« zu zählen sind, ergab sich aus einer Notiz von Hymans, welcher von einer Marktszene spricht, in deren Hintergrund die »Börse von Antwerpen« dargestellt ist. Sie fand sich in der Tat auf dem einen. Die beiden Bilder gehören ganz offenkundig zusammen. Es löste sich nun die Frage nach dem Meister in unerwarteter Weise wie folgt:

1. Markt, im Hintergrund ein von einem Turm bekröntes Haus, wohl die Antwerpener Börse. Auf dem Seitenteil einer Bank klar und deutlich die Bezeichnung: »ARNOL DE MUYSER«. Der Schlußbuchstabe »D« des Vornamens fehlt.

2. Marktszene. Allerlei Blumenstöcke, Gefässe mit Nelken etc. werden feilgeboten. Im Hintergrund eine Kirche. Keine Signatur, aber zweifelsohne von derselben Hand wie das vorgenannte Bild. — Irgendwelche Nachrichten über

diesen — scheinbar bisher unbekannten — Künstler Arnold de Muyser konnte ich noch nicht in Erfahrung bringen. Herr Dr. W. Valentiner teilte mir u. a. freundlichst mit, daß dieser Name in den Verzeichnissen und Notizsammlungen von Dr. Hofstede de Groot nicht vorkommt. Auch die Einsicht in die Liggeren von Antwerpen etc. ergab nichts. Wie schon oben bemerkt (cf. Notiz »Berlin«), glaube ich diesem Meister das seinerzeit als Aertsen zur Auktion gebrachte Bild eines Fischmarktes ebenfalls zuschreiben zu dürfen. Ich kam durch die Vergleichung der Reproduktion dieses Stückes vor den beiden Neapler Bildern zu genanntem Resultat. Es zeichnet sich, wie diese, in auffallender Weise durch die Vorliebe für deutlich in den Hintergrund verlaufende perspektivische Linien aus. Die Figuren sind schwerfällig und wenig beweglich, die Silhouetten entbehren der Auflösung durch Falten etc., sondern bleiben durchweg ganz glatt und ungebrochen. Auf Grund der gleichen Eigentümlichkeiten möchte ich dieselbe Hand auch noch in einer Zeichnung des Berliner Kupferstich-Kabinetts erkennen, die dort unter den Arbeiten P. Aertsens aufbewahrt wird. Sie stellt das Innere eines Milch- und Käseladens dar. Bei Gelegenheit der weiter unten folgenden Besprechung Aertsenscher Handzeichnungen werde ich auf diesen Punkt näher eingehen.

Leider war alles Suchen nach weiteren niederländischen Genredarstellungen des XVI. Jahrhunderts — also auch nach dem verschiedentlich genannten achten Exemplar — in den Räumen des Neapler Museums vergeblich. So kann ich natürlich nicht dafür einstehen, ob sich, außer den genannten sieben Bildern, etwa noch andere und unter ihnen vielleicht auch Aertsensche Werke dort befinden.

Nürnberg. Germanisches Museum. Kat.-No. 318. »Niederländer von 1626 (Richtung P. Aertsen)« (!). Junges Mädchen, in das zwei alte Leute dringen, um es zu verführen. — Es handelt sich um eine der nicht seltenen Repliken nach Hans von Aachen. (Vergleiche dasselbe in Karlsruhe, Kat.-No. 162, und im Wiener Hofmuseum, Kat.-No. 1508.)

Petersburg. Akademie-Sammlung. Kleinfigurige Markt-

szene, im Hintergrund Bänkelsänger. Auf einem Stein rechts bezeichnet »1626« (!). Wie mir Herr P. Ettinger-Moskau, dem ich auch die Photographie des Bildes verdanke, freundlichst mitteilt, war das Bild im Katalog von 1874 dem Cornelis Cornelisz (!) zugeschrieben. Von anderer Seite, so von A. A. Neustrojew, wurde, trotz der späten Datierung, Aertsen vorgeschlagen. — Das Bild geht, der Photographie nach zu urteilen, offenbar auf Beuckelaer zurück, scheint aber nur eine Kompilation aus verschiedenen seiner Marktbilder, wie wir sie u. a. in Stockholm, Nürnberg und Amsterdam (Kopie) besitzen. Bereits aus der Reproduktion läßt sich die außerordentlich plumpe Zeichnung und ganz geringe Qualität des Stückes erkennen, so daß ich es für eine spätere, nach Beuckelaerschen Vorbildern zusammengestellte Nachahmung ansehen möchte. Damit würde sich auch das Datum 1626 erklären lassen.

Pommersfelden. Galerie des Schlosses Weissenstein. Kat.-No. 413. Junge Fischhändlerin. Ist vom Sohn Pieter Pietersz, dessen Dreizackmarke sich neben der Zahl 1568 auf dem Bild findet. Dr. Th. von Frimmel und Dr. Hofstede de Groot haben die in der älteren Literatur, so auch bei de Roever, stets wiederkehrende irrige Zuweisung an den alten Pieter Aertsen berichtigt. (Vergleiche Frimmel, Kleine Galeriestudien 1891, Anmerkung zu Seite 300.)

Prag. de Roever erwähnt vier angebliche Arbeiten P. Aertsens, die sich im Kaiserlichen Schloß zu Prag befänden. Die früher daselbst aufbewahrten Gemälde sind aber in das Wiener K. K. Hofmuseum überführt worden. Die Beschreibung des einen bei de Roever läßt erkennen, daß es sich um ein jetzt richtig als Beuckelaer erkanntes Stück handelt. (Kat.-No. 707, datiert 1561.) Die drei übrigen Bilder haben aber nach de Roever so phantastische Titel, daß sie weder von Aertsen zu sein scheinen, noch in Wien mit Sicherheit nachweisbar sind. Wenigstens nicht unter den unserem Meister nahestehenden Sachen.

Wien (a). Hofmuseum. Kat.-No. 703. »Eine junge Frau wird von einem neben ihr sitzenden Mann liebkost.« Holz. 62,5 cm hoch und 84,5 cm breit. Im Katalog von 1894 dem Pieter

Aertsen zugeschrieben. Das ist nicht richtig. Zunächst entspricht das Thema: ein Mann greift in nicht mißzuverstehender Gebärde in den Busen seiner Nachbarin, in keiner Weise dem, was wir in Aertsens Darstellungskreis kennen lernten. Solche ausgesprochen pikante Szene, überdies als Hauptmotiv, hat er nie behandelt. (Vergleiche auch das unter »Hamburg, Glitza« Gesagte.) In der Zeichnung ist das Bild äußerst saftlos und rechtschaffen langweilig. Man betrachte z. B. die Hände, auf deren Studium Aertsen stets die größte Sorgfalt verwandt hat, und die immer, auch bei den Frauen, kräftig und durchgearbeitet erscheinen. Hier dagegen, bei Mann und Weib, ganz weichliche, knochenlose Hände, mit nur sehr oberflächlich angedeuteten Gelenken. Andrerseits ist z. B. die den Spinnrocken umfassende Rechte der Frau, von ihrer besonders schlechten Zeichnung abgesehen, im Griff fester, wie wir es im allgemeinen bei Aertsen kennen lernten. Dieser liebte es außerdem, eine derartige Handhaltung etwa durch einen abgespreizten Finger zu beleben. Denkbar nüchtern ist die Faltenbehandlung, sie erscheint mit ihren harten, kerbenartigen Vertiefungen ganz auswendig gemalt. Auch die Kopftypen stimmen nicht mit dem überein, was wir von sicheren Arbeiten Aertsens her kennen. Dieser so ungemein plumpe Mädchenkopf, der gleichsam ohne Hals im Oberkörper steckt, die schematisch um die Kopfsilhouette herumstehenden Haarlöckchen befremden nicht minder. Ganz schwächlich und unartikuliert sind die Ohrmuscheln, sie haben nichts von der gewohnten markanten Art unseres Künstlers. Völlig abweichend und mit keiner Aertsenschen Periode vereinbar ist die Malerei. Sie ist wachsig-glatt, hat etwas Fettiges, Verblasenes, das Fleisch ist wie gepudert. Die Zusammenstellung der Haupttöne entspricht ebensowenig Aertsens Geschmack: der Mann trägt graue Beinkleider, rötliche Weste und grüne Ärmel, das Mädchen roten Rock, weiße Schürze und Mieder, sowie gelbe Ärmel — alles von sehr unangenehmem, wachsigem Charakter. Im Fensterdurchblick links grünlich-weiße, mondscheinartige Beleuchtung. Aertsen hätte diese Öffnung nicht so weit nach oben gerückt, da er nie — wie hier — nur einen Ast oder

dergleichen darstellte, sondern stets einen in sich möglichst abgeschlossenen, kleinen Ausblick anstrebte. Ganz anders ist auch die Technik dieses Baumschlages: nicht jenes »gefiederte« Laub, das wir durch die ganze Reihe seiner Werke verfolgen konnten, sondern die Blätter sind von halbmondförmiger Gestalt, jedes einzelne mit einem spitzen, stecknadelknopfähnlichen Lichtpunkt. Unbeweglich und grob gezeichnet, dazu roh und klexig gemalt, sind die Hintergrundsfiguren. Wenn bei Aertsen solche kleinen Figuren auch noch so winzig sind, jede bleibt doch stets äußerst klar und scharf in ihren Bewegungen ausgedrückt, hier dagegen erscheinen sie plump wie Mehlsäcke. Ebenso befremdet die Raumbehandlung: die Hauptgruppe kann sich nicht rühren, so nah ist die hintere Zimmerwand gegen ihren Rücken geschoben. — Die vielen, trotz aller mangelhaften Ausführung auf die Nähe unseres Meisters weisenden Züge ließen mich schon seinerzeit vor dem Bilde in Wien an einen der Söhne als den Autor denken. Daß diese Vermutung richtig war, ergibt sich aus folgendem: Das Amsterdamer Rijksmuseum besitzt ein in all den vorgenannten Eigenheiten dem Wiener Stück äußerst verwandtes Bild[1]), das in gleicher Weise ein wenig feines Thema behandelt und deshalb aus den Sälen heraus auf einen Korridor verbannt ist. Dieses Werk, das zweifellos von der gleichen Hand wie das Wiener ist, trägt die Dreizacksignatur des Sohnes Pieter Pietersz. Wir sind also in der Lage, das fälschlich dem Pieter Aertsen zugeschriebene Bild, Kat.-No. 703, der Wiener Galerie seinem Sohne Pieter Pietersz zuzuweisen.

Wien (b). Hofmuseum Kat.-No. 705. Marktszene. »Ein Bauer hält einen Korb mit Geflügel vor sich, ein Marktweib trägt am Arm einen Korb mit Butter und Eiern und hält ein paar Hühner in die Höhe.« (Holz. 1,12 m breit, 91 cm hoch.)

Der erste Eindruck läßt an eine Portraitdarstellung denken, es sind nicht die Menschen, die wir von all den Bildern Aertsens her kennen. Während man seinen sonstigen Geschöpfen

[1]) Junge Bäuerin, Geflügel in der Hand haltend, neben ihr ein junger Bauer. Im Hintergrund Tonnen und ein Hühnerkorb. Das Bild hängt in dem zu den Bureaus führenden Gang.

nicht eben große Intelligenz nachrühmen kann, sondern eingestehen muß, daß sie meist recht unbeholfen in die Welt hinausblicken, geht von den beiden Personen auf vorliegendem Werk ein äußerst feiner, gedankenvoller Zug aus. Als gewöhnliche Marktbauern ist eben solch ein Paar nicht denkbar, sicher nicht in einem Werk von Aertsen. Es fragt sich nun, ist es anzunehmen, daß sich ein Ehepaar des guten Bürgerstandes (man möchte in dem Kopf des Mannes wohl den eines Gelehrten sehen, an seiner Seite eine weitblickende, umsichtige Hausfrau) unter der Maske von bäuerlichen Markthändlern portraitieren läßt? Eine Antwort darauf kann ich nicht geben, einen entsprechenden Fall habe ich aber bisher noch nicht kennen gelernt. Ließe sich diese Vermutung bestätigen, dann wäre es ja nicht unmöglich, gänzlich neue Seiten in Aertsen dem Portraitmaler, als dem wir ihm bisher nicht begegneten, zu entdecken. D. h. zunächst könnte Aersten nur in dem Falle eines Portraitwerkes in Betracht kommen — ein Bauernbild kann man, wenigstens von diesem Künstler, nicht darin sehen. Aber es sind noch manche andere Züge, die gegen unseren Meister sprechen. Wie ungemein groß und wuchtig ist die Faltenbehandlung, speziell in dem Kleid des Mannes! Mit einigen kühnen Hieben sind die Falten der Puffärmel hineingesetzt. Überraschend gut ist das Stoffliche, z. B. in der Mütze der Frau, mit der diskreten Differenzierung zwischen dem am Kopf anliegenden und dem abstehenden Linnen — doch noch von größerer Feinheit, wie wir es selbst auf stofflich so brillanten Bildern Aertsens wie dem Brüsseler »Besuch Christi bei Maria und Martha« fanden. Auch die Hintergrundsfiguren wollen nicht so recht zu dem altbekannten Typus passen. Die zwei Frauen sollen wohl eine vornehme Dame und ihre Magd bei Einkäufen auf dem Markt vorstellen. Besonders die Herrin steht in ihrer pompösen Manteldrapierung so stolz und sicher da, daß wir vergebens nach einer Parallelerscheinung bei Aertsen suchen. Eher zeigt die Magd seine Art; und doch hat man den Eindruck, als wenn er ihr nach seiner Gewohnheit die undeutliche Dreiviertelstellung genommen und dafür eine scharf silhouettierte Profilpose gegeben haben würde.

Auf jeden Fall bleibt die Gruppe in ihrer novellistischen Funktion für Aertsen fremd. Merkwürdig ist auch der Hintergrund. Nie fanden wir bei unserem Künstler solche geschlossene Häuserkulisse, er hätte doch zum mindesten einen kleinen Durchblick durch eine Tür, einen Bogen angebracht. Wohl geht auch hier hinter den Frauen eine Gasse hinein — aber eine Öffnung des Prospektes bedeutet das für das Auge nicht. Das allerabweichendste aber ist das Kolorit: das Bild hat farbig eine Abrundung, die wir bei unserem Meister auch in den reifsten Werken nicht entfernt in dieser Vollendung finden. Im Vordergrund dominiert das graue Kleid des Mannes und die zarte Sandfarbe des Erdbodens, diskret durch einige rote Töne belebt: die weinroten Ärmel der Frau, die leicht rot getönten Ziegelmauern des Hintergrundes, sowie einige rote Farbflecken an den Kleidern der beiden Hintergrundsfiguren. Der Maler läßt die Farben als Flächen ruhig gegeneinander wirken und zerreißt den Eindruck nicht immer wieder durch hineingesetzte Kleinigkeiten. Würde wohl Aertsen das verhältnismäßig große Stück freien Erdbodens so ganz unbesetzt durch andere Nebensachen gelassen haben? — Einzelne Dinge, wie der Hühnerkorb mit den losen, herausragenden Strohhalmen und den lockeren Federchen im Innern sind von ausgesuchter, malerischer Delikatesse, und nach unseren bisherigen Erfahrungen über das Maß von Aertsens Können hinausgehend. — Von einigen in stilistischer Hinsicht befremdenden Zügen abgesehen, ist es also in erster Linie eine überraschende Reife der Auffassung wie der malerischen Qualitäten, die mir das Vermögen eines Aertsen zu überflügeln scheint. Diese Gegengründe halte ich für stark genug, um das Werk lieber unter den unserem Künstler nicht zuzuschreibenden Bildern zu besprechen. Doch bemerke ich ausdrücklich, daß ich zurzeit nicht in der Lage bin, ein abschließendes Urteil zu fällen. So darf ich mir dann eine etwaige Korrektur wohl vorbehalten. —

Ein besonderer Fall sei hier angeschlossen:

Eine von de Roever gebrachte Auktionsnotiz von 1664, Boedel Joachim van Ares (Not. Borsselaer), nennt als Werk

Pieter Aertsens: »t'Conterfeytsel van Frans Claesz Loene«[1]. — Herr E. W. Moes machte mich freundlichst darauf aufmerksam, daß sich noch jetzt in der Stiftung des genannten Fr. Cl. Loene zu Haarlem ein Portrait befände. In der Regentenkammer dieses Stiftes sah ich in der Tat das Brustbild eines jungen Mannes mit schwarzem Barett, weißer Halskrause und einem Gebetbuch in den Händen[2]. Es ist bezeichnet: »Anno domini Chr. nat. 1561, Et. suae 18.« — Auf Holz gemalt, Größe etwa 45 cm breit und 50 cm hoch. Eine Signatur fand sich nicht: der Kopf ist nicht ohne Leben, dagegen die Hände so hölzern und gelenklos, der Armansatz derartig unanatomisch, daß ich mir nicht denken kann, ein Zeichner von der Qualität Aertsens habe in dieser seiner besten Zeit eine solche Aufgabe nicht bewältigt. Ich vermag daher in diesem Portrait nicht das von unserem Künstler gemalte zu sehen. Außerdem ist es auch nicht wahrscheinlich, daß ein Bild des Stifters auf dem Wege einer Auktion und nicht durch direktes Erbe in das Stiftsinventar gekommen wäre. Schon deshalb dürfte es nicht angängig sein, das noch vorhandene, eben besprochene Stück mit dem 1664 als Werk Pieter Aertsens zur Auktion gebrachten Portrait zu identifizieren.

Notizen über andere Werke Pieter Aertsens, die bisher nicht nachgeprüft werden konnten.

Aachen. Angeblich Sammlung Frey. Laut Notiz von Herrn Dr. Hofstede de Groot: »Vier Evangelisten, datiert 1559«. Stammt wahrscheinlich aus der Auktion Lyversberg, am 16. August 1837 zu Köln. Ich konnte über das Bild, beziehungsweise über die ganze Sammlung Frey in Aachen, nichts in Erfahrung bringen.

Antwerpen. Sammlung van Lerius. Notiz bei de Roever:

---

[1]) cf. F. Allan, Geschiedenis en Beschrijving van Haarlem. 4. Teil. Haarlem 1888. Darnach starb Frans Claesz Loen am 24. Oktober 1605.

[2]) Auch an dieser Stelle sei dem Mitregenten des Stiftes, Herrn Griffier A. A. Land, für die Erlaubnis gedankt, das Gemälde photographieren zu dürfen.

»Een Markt«. Wird ergänzt durch die Beschreibung des Bildes bei van den Branden: »Vier beinahe lebensgroße Figuren. Zwei forsche Bauern bieten Hähne und Hühner aus, hinter ihnen eine flinke Bäuerin mit tief ausgeschnittenem Brustlatz und gut gefülltem Korb. Ein zweites Mädchen kommt auf den Markt. Hinten ein großes, kastellartiges Gebäude.« Der van Leriussche Katalog gibt die Maße: 1,40 1/2 m breit und 1,17 m hoch. Der Auktionserlös betrug 190 Francs. — Herr Buchhändler J. M. Schoepen in Antwerpen, der 1886 bei der Versteigerung der Sammlung zugegen war, hatte die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, daß ihm über den Verbleib des Bildes nichts bekannt ist.

Baden-Baden. Besitzer Herr Rentner Emil Krieg. Mein Freund Dr. Josef Gramm in Freiburg i. B. teilte mir mit, daß der Katalog von der im Jahre 1902 zu Baden-Baden stattgehabten Jubiläumsausstellung folgende Notiz enthält: No. 510. »Pieter Aertsen, Geschichte vom Prasser und dem armen Mann. Stilleben mit figürlicher Darstellung. Ölbild.« (Das gleiche Thema behandelt der Matham-Aertsensche Stich, Bartsch 166, zu dem mir bisher ein Original nicht bekannt geworden ist.)

Bussemont, Château de (Frankreich, Departement Marne). Laut freundlicher Mitteilung von Herrn E. W. Moes befand sich unter dem Namen P. Aertsens ein aus genanntem Schloß stammendes Bild auf der Ausstellung für alte Kunst, die 1895 in Rheims stattfand.

Genua. Kabinett Spinola. Notiz bei de Roever: »Schilderij«. Von der höchst allgemein gehaltenen Angabe abgesehen, war es um so weniger möglich, dem Bild nachzuforschen, als die Sammlung Spinola sich nicht mehr in ihrem früheren Umfange in Genua befindet. Die Kunstwerke sollen unter mehrere Mitglieder der Familie verteilt sein und an verschiedenen Orten Italiens bewahrt werden.

Genua. Von Herrn Direktor van Riemsdijk wurde ich auf ein Gemälde P. Aertsens aufmerksam gemacht, das sich im Frühjahr 1905 bei dem Genueser Kunsthändler Ernesto Rossi befand. Eine Photographie war seinerzeit mit einem Kaufangebot der Direktion des Rijksmuseums zugegangen. Bei

meiner Anwesenheit in Genua, im Herbst desselben Jahres, war das betreffende Werk leider verkauft und der Besitzer nicht zu ermitteln.

Haag. Jhr. de Jonge. Notiz Dr. Hofstede de Groot: »Markt, Breitbild, Mitte des Hintergrundes biblische Darstellung«, und eine zweite Malerei »Stilleben mit Gemüse«, von P. Aertsen oder Pieter Pietersen. Aus einer weiteren freundlichen Mitteilung des Herrn Direktors Haverkorn van Rijswijck zu Rotterdam ersehe ich, daß die biblische Szene des genannten Bildes die Erzählung von Christus und der Ehebrecherin darstellte. Ich verdanke Herrn Dr. W. Valentiner Aufklärung über die de Jongesche Sammlung: sie ist nach dem Tode des Besitzers unter die Familienmitglieder geteilt worden, es ist fraglich, ob sich die genannten Bilder zu Lausanne im Besitz der Witwe oder bei den Söhnen in Indien befinden.

Laval (Frankreich). Mr. Tancrède Abraham veröffentlichte in den Berichten der »Société des Beaux-arts des Départements à la Sorbonne« im Jahre 1887 einen Aufsatz über ein Altarwerk in der Kathedrale zu Laval. Das Mittelbild stellt die Enthauptung Johannes des Täufers dar, der linke Flügel den Täufer in einer Landschaft vor etwa zwanzig Zuhörern predigend, der rechte Flügel die Taufe Christi. Das stark zerstörte Äußere weist den Hl. Johannes den Täufer und dessen Marter auf. — Der Verfasser schreibt das Altarwerk dem Pieter Aertsen zu, auf Grund einer »Enthauptung Johannes des Täufers« im Besitz des Mr. Rutter in London. — Leider ließ sich weder die eine, noch die andere Angabe nachprüfen, trotz liebenswürdigster Bemühungen von seiten der Herren H. Hymans und Louis Gonse.

Leipzig. Nach einer Mitteilung soll sich dort in der Sammlung des Konsuls Limburger ein Gemälde Pieter Aertsens befinden.

London. (Vergleiche die Notiz unter »Laval«.) Angeblich bei Mr. Rutter eine »Enthauptung Johannes des Täufers«, früher dem Dürer (!), dann dem Aertsen zugeschrieben, im Mai 1881 auf der Nachlaßversteigerung des Marquis de Ganay gekauft. Der Katalog bemerkt: »Die dargestellten Personen alle außer-

ordentlich mager, erstaunlich lang, was allein genügen würde, um den Ursprung des Gemäldes festzustellen« (!).

Mülheim am Rhein. Sammlung Landrat von Niesewand. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn E. W. Moes wäre es nicht unmöglich, daß zwei Portraits von der Hand Pieter Aertsens, nämlich das des Claesz Jansz. Cys, Schöffen von Amsterdam, und der Maria Claes Cysdr., als Werke Holbeins in der genannten Sammlung existieren. Auch de Roever erwähnt diese Portraits: »1653 Bij Frans Banning Cocq. (Album de Graef bl. 171), Portret van Mary Claes Cysdr., vrouw van Job Cornelis, Portret van Claes Cys, haren zoon«.

Nivaa bei Kopenhagen, Schloß Nivaagaard. Sammlung Hage. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn E. Weiß befindet sich dort ein dem Aertsen zugeschriebenes Halbfigurenbild einer Köchin.

Reval. Sammlung Stackelberg. Notiz Dr. Hofstede de Groot: »Marktszene, zwei lebensgroße Halbfiguren, hinten Gebäude, Bäume. Heißt Jacob Vermeulen. Wohl Richtung Pieter Aertsens.»

Die vorstehende Aufzählung von Werken Pieter Aertsens macht selbstverständlich keinerlei Anspruch auf Vollzähligkeit. Es sind nur jene Sachen angeführt, die sich bei der Beschäftigung mit dem Thema aus der herangezogenen Literatur oder auch aus freundlichen Mitteilungen und zur Verfügung gestellten Notizen ergaben. Der Verfasser ist sogar der Ansicht, daß sich gerade von Aertsen noch zahlreiche Arbeiten, erkannt oder unerkannt, in öffentlichen und speziell in privaten Sammlungen befinden.

Zeichnungen von P. Aertsen.

Amsterdam. Rijks Prentenkabinett. Beim Durchsuchen der Bestände fand ich unter »Hendrik Goltzius« eine blaugetuschte Federzeichnung, 27,3 cm breit und 20,2 cm hoch. Sie stellt das Innere einer Küche dar, allerlei Fleisch, Fisch und Gemüse liegt auf Tischen und in Körben; mit der Her-

richtung ist links eine sitzende, halb vom Rücken sichtbare Frau, neben der ein Kind steht, beschäftigt, rechts am Tisch eine zweite, die eben ein Huhn an den Bratspieß steckt. Ein bärtiger Mann, einen Stab (?) in der Hand, geht, einen Hasen vorweisend, auf sie zu. Vor dem Tisch ein kleines Mädchen mit einem Henkelkorb. Im Hintergrund ein Kamin, davor dreht ein Junge den Bratspieß; an der Wand auf einem Brett Teller und Krüge. Hinten links reicht ein Kind einem auf seiner Stange sitzenden Papagei ein paar Kirschen. In den rechts und links hinausführenden Türen noch je eine Magd. Am Boden in der Mitte zwei Hunde. — Die Technik ist sehr flott und charakteristisch, jeder Gegenstand trotz aller Skizzenhaftigkeit klar in seiner Grundform kenntlich. Wenn auch von Aertsen keine Bilder bekannt sind, die in gleicher Anordnung ein Kücheninneres zeigen (sie können ja auch gerade verloren sein!), ist eine derartige Zusammenstellung sehr verständlich, da es sich hier um einen flüchtigen Entwurf zu einem Gemälde handelt, der wahrscheinlich für die Ausführung noch wesentlich verändert worden wäre. Sogar die kleine Zeichnung läßt ein unbedeutendes, aber für Aertsen recht bezeichnendes Motiv klar erkennen: an der rechten Hand des Mädchens, das den Bratspieß hält, ist der Zeigefinger weisend abgespreizt. Das haben wir anderen Orts schon wiederholt beobachtet.

Berlin (a). Königliches Kupferstich-Kabinett. Die Sammlung besitzt in einer dem P. Aertsen zugeschriebenen Rötelzeichnung ein der oben beschriebenen Skizze sehr nahe verwandtes Stück. Im linken Vordergrund allerlei Fleisch und Fisch, Obst, Gemüse und eine Kanne; auf einer Stange sitzt ein Papagei. Ein bartloser Mann in großem Hut mit einem langen Stab (?) hält eine tote Ente oder dergleichen in der Hand. Vor ihm ein paar Hunde, der eine scheint den anderen weiter zurückliegenden anzubellen. Im Vordergrund rechts eine den Kopf aus dem Bild wendende, halb vom Rücken gesehene Frau, an ihren Schoß lehnt sich ein kleines Mädchen. Im Hintergrund ein Kamin, davor ein Junge, der wohl den Spieß zu bedienen hat. Links scheint eine Magd die Küche zu verlassen, während von rechts eine zweite hereintritt.

Diese Zeichnung weist zahlreiche Übereinstimmungen mit der Amsterdamer auf. Die meisten Motive finden sich, nur wenig abgeändert, auf beiden. So der Jäger mit den Hunden, der Kamin mit der Reflektorlampe am Sims, der den Spieß drehende Junge, die beiden Mägde in den Türen rechts und links, der Papagei auf seiner Stange und anderes mehr. Auch die Gruppe der im Vordergrund sitzenden Frau, an die sich ein kleines Mädchen anlehnt, hat auf der Berliner Skizze nur den Platz gewechselt. Im allgemeinen scheint das Amsterdamer Exemplar eine höhere Stufe der Entwicklung darzustellen. Die Personen sind zueinander in stärkere Beziehung gebracht, einzelne Züge scheinen verbessert zu sein. Ein Beispiel. Auf der Berliner Zeichnung sitzt links ein Papagei, der von seiner Stange herabschaut, das Amsterdamer Blatt zeigt dasselbe Tier in der gleichen Stellung, der aber plötzlich ein deutliches Motiv zugrunde gelegt ist: denn nun beugt der Vogel sich zu einem kleinen Mädchen herab, das ihm einige Kirschen zureicht. Der Jäger auf dem Berliner Stück schaut aus dem Bild hinaus, ebenso wendet die Frau ihren Blick auf den Beschauer, wohingegen die Amsterdamer Fassung den Jäger nach der Köchin hinsehen läßt, die nun ihrerseits den Kopf nach ihm umwendet.

Berlin (b). Königliches Kupferstich-Kabinett. Federzeichnung aus der Sammlung von Beckerath. Unter dem vorspringenden Dach einer Bude sitzt eine Gruppe von Geflügelhändlern. Eine Frau hält einen Truthahn; links ein Mann, der einen obstgefüllten Korb an einem Band umhängen hat; vor ihm sitzt neben ihrer Ware eine Gemüseverkäuferin. — Äußerst schwacher, unsicherer Strich, besonders öde die Zeichnung der Schattenschraffuren. Für ein Original viel zu dürftig. Herr Professor Dr. J. Springer sieht, wie er mir freundlichst mitteilte, in dem Stück eine typische Nachzeichnung.

Berlin (c). Königliches Kupferstich-Kabinett. Federzeichnung: »Der verlorene Sohn.« Eine lockere Gesellschaft sitzt im Freien um einen Tisch. Aus einem Zelt bringt eine Magd Speisen heraus. — Die Zeichnung hat mit Aertsen nichts zu tun, steht vielmehr in engster Beziehung zu dem Bilde des

sogenannten »Hendrik van Cleef« im Wiener Hofmuseum, Kat.-No. 773. — Ich verdanke den Hinweis hierauf Herrn Professor Pol de Mont in Antwerpen.

Die Zeichnung stimmt aber nicht in allen Figuren mit dem Wiener Bild überein, auch der Schauplatz ist etwas verändert. Doch sah ich 1905 im Genuesischen Kunsthandel eine kleine, zweifellos alte Wiederholung des Wiener Gemäldes, welche die gleichen Abweichungen wie die Berliner Zeichnung aufweist.

Berlin (d). Königliches Kupferstich-Kabinett. »Milch- und Käseladen.« Feder und Tusche auf braunem Papier. Ich kann die Hand Aertsens in dieser Zeichnung nicht erkennen. Die Technik ist weitaus schwerfälliger, überall klar markierte, möglichst ungebrochene Linien, ein Streben nach Wagerechten und Senkrechten. Die Figuren haben nichts von Aertsenscher Beweglichkeit, sie stehen fest, sogar etwas breitbeinig auf dem Boden. Alle stärkeren Körperbiegungen und -Drehungen sind vermieden. Der Schauplatz — ein Laden, mit Tür und Fenster nach der Straße, einem Verkaufstisch und Regalen — macht den Eindruck, sorgfältig perspektivisch konstruiert zu sein. Die Fensterstützen und die zwei Auslagebretter davor haben die beinah absichtlich wirkende Bestimmung, die Raumtiefenillusion zu erwecken. Die Personen scheinen in ganz schweren, wattierten Kleidern zu stecken, so sehr sind alle Körperformen gerundet und ausgeglichen.

Wie ich schon oben bei Besprechung der Aertsen irrtümlicherweise zugewiesenen Gemälde unter »Neapel« bemerkte, möchte ich diese Zeichnung der Art des Arnold de Muyser naherücken. In Ermanglung von Photographien nach den Neapler Bildern muß sich der Vergleich leider auf das ebendort unter »Berlin« angeführte und genanntem Maler gleichfalls zugeschriebene Fischmarktbild beschränken. Auch hier diese ausgesprochene Vorliebe für die Raumtiefe gebenden perspektivisch verlaufenden Linien. Das konstruktive Skelett von Bild und Zeichnung weist darin merkwürdige Verwandtschaft auf. Im Gemälde: Die Quaimauer, der Verkaufstisch links, die Fleischbude rechts, deren Holzpfeiler in ganz ähn-

licher Weise wie die Fensterstützen auf der Zeichnung gedacht sind. Die Figuren zeigen, worauf schon hingewiesen wurde, auf beiden Stücken jenes Bestreben, den Umriß möglichst gerade und ungebrochen verlaufen zu lassen. Wie auf der Zeichnung, stehen die Menschen des »Fischmarktes« auffallend fest, mit breit auseinandergestellten Beinen da. Hier wie dort eine perspektivische Behandlung, die es etwas zu gut meint: denn die Enden der in den Raum hineinverlaufenden Flächen sind ein wenig zu stark angehoben, um den Beschauer möglichst viel darauf erkennen zu lassen. Ein Beispiel bieten die beiden Henkelkörbe: auf dem »Fischmarkt« trägt ihn die zweite Käuferin am Arm, im »Milchladen« steht er vorn am Boden. Ganz verwandt sind in diesem Sinne auch die Verkaufstische auf beiden Stücken. — Demselben Menschenschlag gehören die Personen an in ihrer schwerfälligen Art, aber auch ihre Kleidung zeigt die gleichen Eigentümlichkeiten. Sie wirkt massig und ausgestopft, die Körperformen verhüllend. Ähnlich sind ferner die Frauenhauben mit den abstehenden Schläfenteilen, die Mühlsteinkragen und Ärmelansätze in der Gestalt wulstartiger Achselstücke. Auch eine bestimmte Gebärde kehrt wieder: die zweite Käuferin auf dem Gemälde legt die Linke in einer Ruhelage auf den Leib, das gleiche tut die auf der Zeichnung von rechts her eintretende Frau, nur mit der Abweichung, daß sie die Hand unter ihre Schürze steckt. In einer Person sind die Beziehungen beider Arbeiten ziemlich auffallend: das ist einerseits der das Beil hebende Fleischhändler rechts auf dem Gemälde, andererseits der Mann hinter dem Ladentisch auf der Zeichnung. Der Kopf mit der scharfen Nase, dem kleinen Spitz- und Schnurrbart, dem Hut und Halskragen ist bei beiden recht ähnlich.

Natürlich vermag ich die eventuelle Zuschreibung an Muyser vorläufig nur mit Vorbehalt zu geben. Erst wenn es gelingt, mehrere Werke des Künstlers in Photographien zu Vergleichen vor sich zu haben, kann ein sicherer Nachweis geführt werden. Bei vorliegender Zeichnung soll in erster Linie betont werden, daß sie nicht von Pieter Aertsen ist. Immerhin wollte ich es nicht unterlassen, auf die oben ausgeführten Punkte hinzuweisen.

Braunschweig. Herzogliche Galerie, Handzeichnungs-Sammlung. Zeichnung: »Verkündigung.« Eine alte Aufschrift nennt als Künstler den »Langenpetter«. — Die außerordentlich feine Pose der knienden Maria, die zarte Kopfdrehung und reiche Bewegung des Körpers, das leichte Schweben des Engels übersteigt doch die Fähigkeiten Aertsens, der in seinen Glasfensterentwürfen eine solche Reife nicht erreicht. Diese stehen schon im Thema vorliegender Zeichnung zu einer Parallele am nächsten. Abgesehen von der gar zu eleganten, flotten Manier, glaube ich nach dem ganzen duftig zarten Charakter eher an italienische Herkunft.

Dresden (a). Königliche Handzeichnungs-Sammlung. »Geflügelhändlerin, auf einer Untermauerung sitzend, ein Mann setzt seinen Fuß auf diese, im Begriff, dem Mädchen eine Ente zu reichen.« Federzeichnung, rotbraune und graue Tusche, 25,5 cm breit, 19,5 cm hoch. Der Karton des Blattes trägt die Katalogbezeichnung: »Nach Pieter Aertsen.« Vorliegende Zeichnung gehört, von einigen kleinen Änderungen abgesehen, zu dem im Kapitel »Die dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Gemälde« besprochenen Augsburger Bilde Beuckelaers. Auf der Zeichnung fehlen z. B. die an der Tasche des Mannes hängenden toten Vögel, sowie die auf dem Geflügelkorb liegende Ente.

Dresden (b). Königliche Handzeichnungs-Sammlung. Federzeichnung: »Bauernfest.« 39,5 cm breit und 18,5 cm hoch. Ziemlich vereinfacht, aber offenbar im engsten Zusammenhang mit Aertsens »Bauernfest« der Wiener Galerie[1]). Eine Nachzeichnung kann sie, von der Technik abgesehen, schon deshalb nicht vorstellen, da sie alle wesentlichen Motive des Wiener Gemäldes bereits enthält: nur noch nicht entwickelt. Die Unterschiede sind interessant: der Alte mit dem Barett, der im Wiener Bild vorn am Tisch sitzt, hat in der Zeichnung den Platz an der Seite des jungen Mädchens eingenommen. Der jüngere Kavalier steht auf dem Dresdner Blatt mit einem zweiten Mädchen hinter der am Tisch sitzenden Gruppe. Das

---

[1]) Vgl. die Besprechung desselben auf Seite 18 ff.

Gartenhauszimmer ist zu ebener Erde gelegen, der Einblick in das Innere ist weniger umfangreich und unklarer; in der Tür steht ein Dudelsackspieler. Rechts vom Hause tanzen zwei Paare, also weniger als auf dem Bild. Die linke Seite der Zeichnung ist gleichfalls verändert. Es fehlen im Gegensatz zu dem Bild die kochenden Bauern und der Zaun, statt deren erblickt man eine Bankettszene unter Bäumen.

Daß mit alten Schriftzügen auf dem Rande des Blattes der Name: »Joachim Boucklaer« steht, kann mich nicht veranlassen, diese Zeichnung dem Beuckelaer zuzuweisen. Schon in Rücksicht auf ihre Beziehungen zum »Wiener Bauernfest« von 1551 glaube ich eine Arbeit P. Aertsens in ihr sehen zu dürfen.

Hamburg. Kunsthalle. No. 21 626. Lavierte Federzeichnung. Skizze zu einem Glasgemälde in Form eines gotischen, dreigeteilten Kirchenfensters[1]). Untere Breite 19 cm, größte mittlere Höhe 41,5 cm. Datiert 1563. Dem P. Aertsen zugeschrieben. — Unter antiken Ruinen die Anbetung des Kindes durch die Hirten. Oben Gottvater von Engeln umgeben. Das Stück zeigt viel Verwandtes mit den Aertsenschen Glasfenstern der Amsterdamer Oudekerk. In der Komposition ist es reifer, die Figuren stehen besser und freier im Raum, ein Fortschritt, der sich aus der um etwa acht Jahre späteren Entstehung wohl erklärt. —

München. Königliches Kupferstich-Kabinett, Inv.-No. 1014. Unter den »Unbekannten Deutschen und Niederländern« fand ich in Mappe 179 (4) eine ein Händlerpaar darstellende Zeichnung. Sie ist 25,5 cm hoch und 19,5 cm breit, auf bräunliches Papier mit der Feder gezeichnet, braun laviert. Die Halbfiguren eines Mannes und einer Frau hinter einem runden Geflügelkorb. Vorn rechts ein Milcheimer, auf ihm steht eine Holzmulde mit Butterstücken. Im Hintergrund ein Tordurchblick. Die Technik ist flott und spricht für ein Original. Viele Züge, vom Vorwurf abgesehen, deuten auf Beuckelaer. Das in der Wasserliniierung und sogar bis auf die Größe des

[1]) Vgl. die Besprechung desselben auf Seite 87 unten.

Papieres mit der Dresdener Zeichnung zu Beuckelaers Augsburger Bild übereinstimmende Blatt, weist zu diesem manche Beziehungen auf, so in dem Hühnerkorb, auf dessen Wölbung totes Geflügel liegt, der Kette von aneinandergereihten Vögeln u. s. w. Auf der Rückseite des Blattes schwer leserliche Worte in der Schrift des XVI. Jahrhunderts. Es mögen Farbangaben für die Ausführung sein. Ich möchte die Zeichnung dem Beuckelaer zuweisen.

Rotterdam. De Roever gab in seinem Verzeichnis der erhaltenen Werke Pieter Aertsens eine Zeichnung »Binnenhuis« im Museum von Rotterdam an. Wie mir der Direktor des Boymans-Museums, Herr Haverkorn van Rijswijck, freundlichst mitteilte, besitzt das Museum keine Zeichnung unseres Künstlers. Der Irrtum ist vielleicht durch ein anderes Blatt der Sammlung entstanden, das der Katalog wie folgt bezeichnet: »Claes Aert oder Aertgen Claes, genannt Aertgen de Voller, 1498—1564, ‚Letztes Abendmahl,' — bezeichnet Aert van Leyden.«

Wien (a). Auch in der Albertina sollte sich nach de Roever eine Aertsenzeichnung vorfinden, die ein Marktbild mit Wagen und vielen Figuren darstellt. Ich sah in der Tat in der Sammlung eine dem Aertsen zugeschriebene »Marktszene«, von kreisrunder Form, 28 cm im Durchmesser. Ein Mann lädt von einem Wagen Brote ab und reicht sie einer Frau. Rechts Männer und Frauen um ein Faß herumstehend. Den Platz umgrenzen Giebelhäuser und Buden. Federzeichnung mit Rotbraun angelegt. — In der gelungenen Kreiskomposition, der großen Lebhaftigkeit und den ganz ungezwungenen Bewegungen für Aertsen zu reif und entwickelt. Der Aufbau wäre ihm nie so locker gelungen, er hätte zweifellos an Stelle des durchaus malerisch behandelten Marktgewühles eine trocken zerlegende Ausführung gesetzt. Die Zeichnung, deren Zuschreibung an Aertsen offenbar schon alt ist, scheint Rathgeber in seinen 1844 erschienenen »Annalen« gemeint zu haben. Er spricht darin von einer Zeichnung unseres Künstlers, die runde Gestalt hat und sich zu Wien in der Sammlung des Erzherzogs Karl befinden soll.

Wien (b). Unter den Albertina-Zeichnungen fand sich noch eine rosafarbig angelegte Federzeichnung, die »Anbetung« darstellend, von der Hand eines italienisierenden Manieristen, ohne national-niederländischen Charakter. Sie sei hier erwähnt, weil der Karton des Blattes die Bezeichnung »Aertsen« trug. Wie mir Herr Dr. Meder freundlichst mitteilte, rührt diese Zuschreibung von F. Dülberg her.

Es ergäbe sich also für die uns erhaltenen Zeichnungen Pieter Aertsens, aus deren Zahl die beiden von de Roever genannten zu streichen sind, folgende Aufstellung:

1. Amsterdam: Rijks Prenten-Kabinett. »Küchenszene.« Federzeichnung.

2. Berlin: Königl. Kupferstich-Kabinett. »Küchenszene.« Rötelzeichnung.

3. Dresden: Königl. Handzeichnungs-Sammlung. »Bauernfest.« Federzeichnung. (Zum Bilde Aertsens in Wien.)

4. Hamburg: Kunsthalle. »Entwurf zu einem Glasfenster.« Datiert 1563. Federzeichnung.

Stiche nach Werken Pieter Aertsens.

Fünf Stiche von Jacob Matham:

1. Bartsch 164: Im Vordergrund eine Marktszene, ein alter Mann und sechs junge Mädchen zwischen ihren Waren sitzend. Im Hintergrund freier Platz in einer Stadt. — Nach dem Gemälde im Suermondt-Museum zu Aachen (cf. Besprechung Seite 72). Die Vordergrundsgruppe im Gegensinn wiederholt auf dem Bilde im Städelschen Institut zu Frankfurt: »Christus und die Ehebrecherin« (cf. Besprechung Seite 69 ff.).

2. Bartsch 165: Vorn ist eine Köchin mit der Zubereitung von Fischen beschäftigt, im Hintergrund kleine Szene: »Christus in Emmaus«. Nach unbekanntem Original.

3. Bartsch 166: Um einen Tisch sitzen und stehen Mägde, vorn Geflügel, Gemüse etc.; rechts die Rückenfigur einer Magd,

einen Korb auf dem Kopf tragend[1]). Im Hintergrund die Geschichte vom »Armen Lazarus und dem Reichen«. Nach unbekanntem Original.

4. Bartsch 167: Vordergrundsgruppe von Markthändlern. Hinten strohgedeckte Bauernhäuser. Der Hintergrund scheint nicht aus einem Aertsenschen Bild zu stammen, sondern ist vielleicht nach Bloemart (cf. die Besprechung Seite 77). — Die Vordergrundsgruppe im Gegensinn auf dem Bilde der Sammlung Delarew in Petersburg: »Christus und die Ehebrecherin« (cf. die Besprechung Seite 74).

5. Bartsch 168: Ein alter Mann, neben einer jungen Frau am Kamin sitzend, dreht einen Bratspieß. Im Hintergrund rechts drei Figuren um einen Tisch, im Tordurchblick links nochmals zwei Paare. Nach unbekanntem Original.

Ein Stich von Hendrik Bary:

»De Gortenteller«: Das Ölbild im Rijksmuseum (cf. die Besprechung auf Seite 96) scheint nach diesem Stich, beziehungsweise nach einem verlorenen, originalen Gemälde gearbeitet zu sein.

Mit Unrecht dem Aertsen zugeschrieben:

1. »Bauernszene«, bezeichnet »A 1566«. Holzschnitt, handkoloriert, in der Königl. Bibliothek zu Brüssel. Publiziert von H. Hymans im XVII. Jahrgang, 1904, der Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Dort auch reproduziert. — Abgesehen von dem gar nicht für Aertsen denkbaren groben, bäuerischen Stil auch im Thema dem Künstler völlig fremd. Die Szene: Bauern sich mit ihren Weibern prügelnd, zeugt von starker Roheit.

2. »Ein dicker Mann«, den rechten Arm auf dem Rücken, die linke Hand gestikulierend vorgestreckt. Darunter ein Vers. Bezeichnet: »Pet. Aertsens excud.« (Anmerkung von H. Hymans zur Übersetzung C. van Manders I, 360.) — Hat mit unserem

[1]) cf. die Besprechung dieser Figur auf Seite 79.

Künstler nichts zu tun. Dem Vorwurf nach eher in den Kreis Breughels zu rücken. Bei dem »Pet. Aertsens« handelt es sich wohl um eine andere Person, etwa den Verleger und nicht den Künstler. — Dasselbe gilt für folgende Stiche:

3. »Hl. Maria Magdalena« (Stich nach Correggio), bezeichnet »Petrus Aertsens excudit« (cf. Anmerkung Hymans-Mander I 360).

4. »Portrait des Ferdinandus Alvares«, bezeichnet »Petrus Aertsens excud«.

Mit vorgenannter Bezeichnung werden wahrscheinlich noch mehr Stiche existieren. Die Identifizierung mit unserem Künstler ist, neben dem überhaupt anderen Namen, aus Stilgründen unmöglich.

Das Leben des Künstlers.

Mit Ausnahme verschiedener, mehr oder weniger unwichtiger Anekdoten, die van Mander getreulich berichtet, sind uns nur wenige für die Jugend- und Entwicklungszeit des Künstlers bedeutsame Tatsachen bekannt. Erst mit dem Jahre 1535, wo er in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wird, kommen wir auf festeren Boden. Versuchen wir ein Bild seines Lebens bis zu diesem Zeitpunkte zu entwerfen[1]).

Ob Pieter Aertsen in Amsterdam geboren wurde, wohin seine Eltern von Purmerland[2]) eingewandert waren, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich, da ein späteres Protokoll den Künstler »geboorn poorter dieser stede«[3]) nennt. Nach einem glücklichen Fund van den Brandens kann man heute seine Geburt mit Sicherheit in das Jahr 1508 verlegen. Denn einem Antwerpener Notariatsprotokoll zufolge erklärte Aertsen am

[1]) Für das Folgende sind in erster Linie K. van Mander in den Übersetzungen von Hymans und Floerke, ferner die Untersuchungen van den Brandens und de Roevers benutzt.

[2]) Purmerland (t), Landschaft und Dorf nördlich von Amsterdam; van Mander sagt ausdrücklich: ». . . van Purmerlant«, weshalb ich glaube, dass das Dorf gemeint ist.

[3]) »Geborner Bürger dieser Stadt.«

20. Juni 1542, vierundreißig Jahre alt zu sein[1]). — Als der Junge die Kinderzeit hinter sich hatte und in die Lehre gegeben werden mußte, wollte der Vater ihn sein eignes Handwerk, das eines Strumpfwirkers, erlernen lassen. Doch mag der Bursche schon damals eine ausgesprochene Neigung für die Kunst gehabt haben, anders wäre es kaum erklärlich, daß die weiterblickende Mutter ihren Willen durchsetzte: der Sohn wurde zu seiner Fortbildung einem Maler übergeben.

Zum Lehrmeister ward Allart Claesz ausersehen, damals »einer der besten Maler Amsterdams«, wie van Mander versichert. Gemälde dieses Künstlers sind uns leider nicht bekannt, nur eine Anzahl von Stichen dürfen wir auf ihn zurückführen. Nach diesen zu urteilen, scheint er nicht sonderlich originell gewesen zu sein; »er steht unter dem Einfluß Lukas von Leydens und der Kleinmeister, die er kopiert«[2]). Jedenfalls dürften sich in den Werken Pieter Aertsens keine Beziehungen zu diesen Arbeiten seines Lehrers finden lassen, welche über die allgemeine Verwandtschaft innerhalb des Zeitstiles hinausgehen. Mit siebzehn oder achtzehn Jahren ging der junge Mann auf die Wanderschaft, deren erstes Ziel wir sogar kennen: es war das dem Herrn de Hennin Liétard gehörige Kastell Bossu im Hennegau, weitberühmt durch seine Kunstsammlungen[3]). Der Schultheiß der Stadt Amsterdam soll dem angehenden Künstler auf den Weg dorthin einen Empfehlungsbrief mitgegeben haben. Es wäre natürlich äußerst interessant, zu wissen, an was für Kunstschätzen der junge Aertsen seinen Geschmack bilden konnte. Man möchte diesen Eindrücken eine große Bedeutung beimessen, da sich in dem damals noch kunstarmen Amsterdam

[1]) cf. van den Branden, Antwerpsche Schilderschool, Seite 159.

[2]) H. W. Singer, Geschichte des Kupferstiches, Magdeburg und Leipzig. Niemann.

[3]) H. Hymans bemerkt in seiner Ausgabe des K. van Mander 1, 354, 1: Der Architekt des Schlosses war Jaques du Broeucq. Der Grundstein wurde im März 1539 gelegt, 1544 wohnte Karl V. und 1549 Philipp II. auf Bossu. Es wurde wahrscheinlich 1555 im Kriege mit Frankreich zerstört. — Die Angabe des Jahres der Erbauung mit 1539 steht im Widerspruch mit dem Obengesagten. Entweder ist es ein Irrtum oder 1539 muss ein Neubau anzunehmen sein.

gewiß wenig Gelegenheit geboten hatte, bedeutende und vor allem fremde Werke kennen zu lernen. Leider gibt auch Vaernewyck[1]), der das Schloß Bossu unter den Sehenswürdigkeiten der Niederlande rühmend hervorhebt, keinen eingehenden Bericht. Er erwähnt nur, daß Kaiser Karl V. dem Herrn von Bossu um sonderlich getreuer Dienste halber, da er ihn als großen Kunstliebhaber kannte, einen zwölf Fuß hohen, silbernen Herkules verehrte, den er selbst seinerzeit von den Parisern zum Geschenk erhalten hatte. — Wie lange Aertsen im Kastell Bossu verweilte, wissen wir nicht. Wenn wir seine Anwesenheit dort ungefähr um das Jahr 1525 annehmen, so vergehen zehn Jahre, bis wir endlich durch seine Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde wieder sichere Nachricht von ihm erhalten. Hier tritt die wichtigste Frage an uns heran: Ist der Künstler in diesen Jahren, innerhalb welcher wir nichts von ihm hören, in Italien gewesen? Aus vielfachen Gründen, die sich aus der Betrachtung seiner Werke ergaben und die wir weiter unten noch einmal zusammenfassend behandeln werden, können wir diese Frage mit annähernder Bestimmtheit bejahen. In Rücksicht auf die Vorbilder, die den nachhaltigsten Eindruck auf Aertsen gemacht zu haben scheinen, dürfte sein Hauptziel Rom gewesen sein. Daß er auf der Reise dorthin vielleicht auch Venedig besuchte, ist wohl möglich[2]).

Aus der Zeit vor 1535, dem Datum des Eintrittes in die Lukasgilde von Antwerpen, ist uns noch eine Nachricht überliefert, nämlich daß Aertsen damals bei einem wallonischen Maler Jan Mandijn gewohnt habe. Wie wir aus dem schon oben[3]) angeführten Notariatsprotokoll ersehen können, ist er

---

[1]) Vaernewyck, Marcus van, De historie van Belgis oft Chronycke der Nederlandsche Oudheit. Antwerpen. Sleghers. 1665.

[2]) In einem Aufsatz in der »Weltpost«, Internationale Zeitschrift für alles Sammelwesen, 1887, No. 4, bespricht Th. v. Frimmel eine alte Notiz, wonach ein »Pietro Longo« an der neuen Decke des grossen Ratssaales im Dogenpalast von Venedig beschäftigt war. Wie der Verfasser selbst sagt, kann es sich höchstens um den Sohn unseres Meisters, Pieter Pietersz, den man auch den »Jongen Langepier« nannte, handeln, da die Ausmalung der Decke erst nach 1577 begonnen sein kann.

[3]) cf. van den Branden, Antwerpsche Schilderschool, Seite 159.

auch späterhin mit Mandijn in Zusammenhang geblieben. Denn beide wurden am 20. Juni 1542 zur Abgabe ihres fachmännischen Urteils über Kunstwerke herangezogen. Leider dürfte es zurzeit noch nicht möglich sein, etwaige künstlerische Einflüsse Mandijns auf Aertsen klar zu legen, da über Jan Mandijns Werke selbst bisher Gesichertes nicht festgestellt werden konnte. Sollte er sich nur auf Vorwürfe in der Art des Bosch beschränkt haben[1]), so ist ein Einfluß in weiterem Sinne auf Aertsen nicht anzunehmen. Jedenfalls können wir vorerst aus dieser Tätigkeit unseres Künstlers bei Jan Mandijn keinerlei Schlüsse ziehen. — Im Jahre 1535 tritt also der siebenundzwanzigjährige Aertsen in den Kreis der fertigen Meister, leider ist uns aber von Arbeiten aus dieser Zeit bisher nichts bekannt geworden. Bevor wir erst im Jahre 1543 sein frühstes Bild kennen lernen, berichtet uns die Chronik noch von zwei, für seine Person wahrscheinlich höchst wichtigen Ereignissen: am 23. Juni 1542 wird »Peter Aert Peterssone van Amsterdam, schildere« vom Stadtsekretär Antwerpens als »poorter«, das heißt als Vollbürger in die Listen eingetragen, und im gleichen Jahre führt er Kathelijne van den Bueckeleere [oder Bueckeleer, Beuckelaer[2])], die Tochter von Cornelis und Christina van den Bogaerde, als Ehefrau heim. Ihr erster Sohn, der wie der Vater Pieter hieß, war damals bereits ein Jahr alt. — Die Frau mochte ein kleines Vermögen mit in die Ehe gebracht haben, wenigstens hören wir von dem Verkauf eines von ihrer Mutter ererbten Stück Landes, des »Grootakkers«, zwischen Antwerpen und Diest gelegen[3]). Auf jeden Fall dürfte der Maler schon früh in den Besitz eines hinlänglichen Auskommens gelangt sein. Denn bereits am 20. Dezember 1547 kauft er sich ein eignes Haus, »Vlaandern« genannt, das auf dem Ochsenmarkt lag, und am 30. Januar 1550 das nicht weit davon entfernte Haus »Brabant«. Sein künstlerischer Ruf muß damals schon

---

[1]) Dollmayers Aufsatz über Hieronymus Bosch. Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Jahrgang 1898. Band XIX.

[2]) cf. van den Branden. Nach de Roever: Beuckeler oder van den Beuckelaer.

[3]) cf. van den Branden.

beträchtlich gewesen sein, sonst würde er gewiß eine Bestellung wie die auf den Stifteraltar des van der Biesthofje nicht bekommen haben. Dies geschah im Jahre 1546. Eine Anzahl von Schülern hat er zu jener Zeit in Antwerpen um sich gehabt, leider wissen wir die Daten ihres Eintrittes in das Atelier des Meisters nicht immer. Wir kennen einige seiner Lehrjungen: Johannes Stradanus, der wahrscheinlich schon um 1540 bei ihm war, da er bereits 1545 Meister wurde, dann wird ein sonst unbekannter Fernand van Balen genannt, der 1546 eintrat, und ganz zuletzt sein Neffe Joachim Beuckelaer, der erst 1569 den Meistertitel empfing. An anderer Stelle[1]) wird noch ein Kornelis Kornelisze Swan als Schüler des Langepier erwähnt.

Man sollte nun denken, daß unser Künstler, der sich so vielfach an seine neue Heimat Antwerpen gebunden hatte, von dort nicht wieder weggezogen sein würde. Aber er verließ die Scheldestadt, um fortab bis an sein Lebensende in Amsterdam, wo er aufgewachsen, zu wohnen. Weder der Zeitpunkt, noch die unmittelbare Veranlassung ist uns bekannt, nur Vermutungen lassen sich aussprechen. Van den Branden nimmt an, die Religionsunruhen des Jahres 1566 hätten den Künstler aus Antwerpen vertrieben, eine Meinung, die schon de Roever widerlegt hat. Denn nach einer von ter Gouw veröffentlichten Notiz[2]) wohnte Aertsen bereits 1557 wieder in Amsterdam auf dem Nieuwezijd-Achterburgwal, beim Kornelis-Buyckensteeg. Und im Jahr darauf ist er Vormund seines 18jährigen Neffen Reuwert[3]). Seine Übersiedlung mag vielmehr mit den großen Aufträgen zusammengehangen haben, die ihm von den Amsterdamer Behörden zuteil wurden. Eine Anekdote erzählt, der Maler habe die Bestellung auf den Altar für die Oude-Kerk deshalb bekommen, weil sich seine Kunst in einem Stilleben, dessen Hauptstück ein enthäuteter Ochsenkopf war, im hellsten

[1]) Oud Holland VIII. 1890. Seite 217: »Het schildersregister van Jan Sysmus, Stads Doktor van Amsterdam«, door A. Bredius.

[2]) J. ter Gouw, Geschiedenis van Amsterdam. Amsterdam, Holkema 1886. Aus Taxatie 1557, fo. 35.

[3]) de Roever aus Weesboek VI, bl. 207.

Licht gezeigt hätte. Ein derart beschriebenes Bild[1]) befand sich im Besitz des reichen Amsterdamer Kaufherrn Jacob Rauwert, dem Gönner unseres Künstlers. Es wäre nun möglich, daß Rauwert, der seinem Beruf entsprechend gewiß weitgehende Verbindungen besaß, schon mit dem Maler in Verkehr stand und von ihm kaufte, als dieser noch in Antwerpen wohnte. Auf diese Weise könnten sich dann auch andere Bürger eine Meinung über Aertsens Kunst gebildet haben. Daß man ihm, als einem Amsterdamer, gerne offizielle Aufträge zukommen ließ, ist ja verständlich. Wenn ferner unsere an den Fund der Nieuwebrucker »Anbetung« vom Jahre 1554 geknüpften Vermutungen richtig sind, nämlich in diesem Stück einen Überrest des Oude-Kerk-Altares zu sehen, so wäre hiermit der Zeitpunkt seiner Vollendung festgelegt. Die Bestellung würde dann etwa 1553 erfolgt sein. In diese Jahre fallen ohnehin andere große Arbeiten, sind doch die Glasfenster der Oude-Kerk 1555 datiert. Es ist nun anzunehmen, daß der Künstler, welcher sowieso zur Besprechung mit seinen Auftraggebern nach Amsterdam gehen musste, auch die Arbeit am Platz in Angriff genommen hat, vielleicht noch mit der Absicht, später wieder nach Antwerpen zurückzukehren. Mit der Zeit entstanden aber immer neue Bande, die ihn zurückhielten. Wir können also seine endgültige Übersiedelung in die Vaterstadt ungefähr für das Jahr 1555 annehmen. Dieser Tausch wird ihm sicherlich viele Vorteile geboten haben, die um so größer gewesen sein müssen, als er doch bereits in Antwerpen in behaglichen Vermögensverhältnissen lebte. Seine Grundstücke verkaufte er bei seinem Wegzug nicht, das geschah erst lange nach seinem Tode durch seine Enkel im Jahre 1617[2]). Er hatte freilich schon damals für eine statt-

[1]) Greve, Die Quellen des K. v. Mander; K. v. Mander, Ausgabe Floerke, S. 331. Die von Floerke zitierte Anmerkung von Hymans zu dieser Stelle, dass in Neapel ein ähnliches Werk sei, konnte ich dort nicht kontrollieren. Conf. die Besprechung der dortigen Bilder auf Seite 106 ff.

[2]) v. d. Branden aus Scabin. Protokoll. der Stadt Antwerpen 1617. Vol. I. Fol. 183 ff.

liche Familie zu sorgen; es mögen zu jener Zeit vielleicht drei Söhne und vier Töchter gewesen sein. Nur von Pieter wissen wir, daß er um 1540, und von Aert, daß er um 1550 geboren wurde. Ein dritter, Dirk, mag erst um 1558, also nach der Übersiedlung, zur Welt gekommen sein, und von einem vierten, dessen Namen nicht bekannt ist, besitzen wir nur die Kunde, daß er am 19. August 1568 in der Oude-Kerk beigesetzt wurde. Außer diesen Söhnen waren noch vier Töchter da, von ihnen hören wir erst in späteren Jahren, meist bei Gelegenheit ihrer Verheiratung. — Die langjährige Abwesenheit Aertsens von seiner Vaterstadt hatte den Verlust des Bürgerrechtes nach sich gezogen, dessen Wiedererwerbung offenbar einen mehrjährigen Aufenthalt am Platze voraussetzte. Denn so wie er in Antwerpen erst 1542 als »poorter« eingetragen wurde, nachdem er allein schon sieben Jahr Mitglied der Lukasgilde war, wissen wir auch, daß seine Neuaufnahme in die Amsterdamer Bürgerschaft erst am 6. Juli 1563 erfolgte. Die städtischen Thesaurie Rekeningen enthalten die Notiz: »Van meester Pieter Aernts schilder, geboorn poorter dieser stede, en de syn poorterschap verwund hebben, dij op ten 6ten July wederumme poorter geworden is, en de betalt vif Gulden, facit . . . . etc.« — Die Rückkehr nach Amsterdam wurde für den Künstler von größter Bedeutung. Nach allem zu schließen, was die Schriftsteller jener Zeit über ihn gesagt haben, nach der Fülle von Aufträgen, die ihm von Körperschaften und Privatleuten zugingen, muß er einen hervorragenden Platz, vielleicht sogar den ersten, unter seinen Amsterdamer Kunstgenossen eingenommen haben.

Die beiden Hauptkirchen der Stadt verdankten ihm die Hochaltäre und einige Glasfenster, doch auch für andere Orte, wie Delft, Diest, Warmenhuijzen, malte er Altäre, die Kirchen und Klöster schmückten. Ebenso schenkten ihm die Gilden ihr Vertrauen. Wir wissen, daß er noch 1570 den Rest der Bezahlung von der Bäckergilde für den St. Oberts-Altar in der Oude-Kerk zu fordern hatte. Stattlich ist die Anzahl der Bürger, die sich von Pieter Aertsen allerlei Bilder mit religiösen oder genrehaften Darstellungen kauften, oder sich gar von ihm

malen ließen. Sein bester Abnehmer (den man wirklich als den »Mäcen« bezeichnen kann) scheint Jacob Rauwert gewesen zu sein. Wir hören von vielen Werken unseres Malers, die in seinen Besitz übergingen. De Roever glaubte sogar aus der großen Zahl schließen zu müssen, daß Rauwert auch mit Bildern gehandelt habe. Das ist ja wohl möglich, umsomehr, als damals in den Niederlanden das Kunstwerk als beliebtes Zahlungsmittel schon aufgekommen war. Immerhin könnte man sich denken, daß ein reicher Mann, wie Rauwert, gern möglichst viele Arbeiten des von ihm offenbar auch persönlich verehrten Künstlers besitzen wollte. — De Roever hat zahlreiche Notizen gesammelt, welche über die Käufer Aertsenscher Bilder, wie über diese selbst, Auskunft geben. Doch sind die Verkaufsberichte aus späteren Jahren natürlich nur mit Vorsicht zu benutzen, da gewiß manches Werk von anderer Hand aus Geschäftsgründen auf den beliebten Künstler zurückgeführt wurde. Zum mindesten wird wohl die Unterscheidung zwischen den Arbeiten des Vaters und seiner Söhne, die sicher in vielem dem Vorbild des Meisters folgten, nicht sonderlich genau eingehalten worden sein. — Mit Ausnahme von Jacob Rauwert kennen wir nicht viel Persönliches über die anderen Besitzer Aertsenscher Gemälde, so daß die Namen nur wenig bedeuten. Unter den Werken sind manche religiöse Entwürfe genannt, meist werden es aber wohl Darstellungen jener Art gewesen sein, die einen alltäglichen Vorgang aus dem Leben in Haus und Küche in Verbindung mit einer kleinen, den Hintergrund füllenden biblischen Szene boten, wie wir das wiederholt kennen lernten. Sicherlich werden die Bilder unseres Meisters, an denen ein größeres Publikum lebhaften Gefallen finden konnte, zu den ersten gehören, die sich das Haus des Privatmannes im weiteren Umfange eroberten. Man könnte sich gerade dergleichen Stilleben und Küchendarstellungen besonders gut als Schmuck eines Speisezimmers vorstellen. Wenn überdies, wie van Mander ausdrücklich erwähnt, der Künstler seine Sachen um einen billigen Preis hergab, so erklärt sich ihre große Verbreitung noch leichter.

Auch Portraitaufträge erhielt der Meister, doch sind wir

zurzeit leider nicht in der Lage, mit Sicherheit erhaltene Werke nachzuweisen. Aus einigen Notizen können wir wenigstens einen Rückschluss auf die Kreise machen, für die Aertsen arbeitete. Wie schon oben[1]) erwähnt, malte er das Bildnis des Haarlemer Bürgers Frans Claesz Loen[2]). Dieser war ein wohlhabender Garnfabrikant und Leinwandhändler, der früher in Amsterdam gewohnt hatte und später nach Haarlem zog. Er verdankte seinen Reichtum vor allem dem Handel mit Spanien. Als er am 24. Oktober 1605 starb, wurde das nach ihm benannte Hofje zur Aufnahme alter Frauen am Witte-Herensteeg in Haarlem aus seinem Nachlaß erbaut. Nur ein paar Legate blieben ausgenommen und das gesamte Mobiliar: das hatte er seiner Dienstmagd vermacht. — Eine zweite Notiz ist interessanter: ein Album von 1653, aus dem Besitz des Frans Banning Cocq, des bekannten Offiziers aus Rembrandts »Nachtwache«, welches heute dem Jhr. de Graeff im Haag angehört, berichtet auf Seite 170[3]), daß sich im Hause des Herrn van Purmerlant (das war Fr. Banning Cocq) zwei Bildnisse von der Hand des Langenpier befanden. Das eine stellte den Claes Cys, das andere seine Mutter, Maria Claes Cysdr., dar. Auch dieser Auftrag spricht für das Ansehen Aertsens, dessen Kunst in den vornehmen Familien gesucht war.

Immer spärlicher werden die Nachrichten über die letzten Lebensjahre des Künstlers. Seine erste Wohnung auf dem Achterburgwal behielt er, wie sich aus dem Rentenbuch des St. Pietersgasthuis ergibt, nicht bei. Nach dessen Eintragung hat er auf dem Kerkhof, dem jetzigen Oude-Kerksplein gewohnt, oder, wie ter Gouw berichtet, auf dem Oudezijdsvoorburgwal, ebenfalls in der Nähe der Kirche, die seine Hauptwerke bewahrte. In jenem Hause auf dem Oudezijdsvoorburgwal wird wenigstens seine Witwe noch 1578 erwähnt: möglich, daß der Künstler, wie in Antwerpen, so auch in seiner Vaterstadt, mehrere Häuser besaß.

---

[1]) cf. die Besprechung auf Seite 113.

[2]) Allan, F., Geschiedenis van Haarlem 1888.

[3]) Herrn Dr. W. Valentiner verdanke ich einen genauen Auszug der Textstelle.

Das Schreckensjahr 1566 hat sicherlich auf die fruchtbare Tätigkeit unseres Meisters lähmend gewirkt; ein Stück seines Lebens mußte für den schaffensfreudigen Mann mit der Vernichtung seiner Hauptwerke dahingehen. Es ist allzu erklärlich, daß Aertsen den Verlust dieser ihm teuren Arbeiten nicht mehr verwand. Van Mander berichtet das ausdrücklich, ja noch mehr: der Künstler brachte sich selbst in Lebensgefahr, weil er jenen »Kunstfeinden« gegenüber diese Barbarei aufs bitterste verurteilte.

Ein paar Angaben, die für den Menschen Pieter Aertsen selbst nicht viel sagen, vermerken die Archive noch: Im Jahre 1569 wird er bei der Nachlaßprüfung des Harmen Matthijsz Saftleven genannt[1]), am 25. Juli 1572 ist er Zeuge bei der Testamentsniederlegung des Ehepaares Pieter und Lucie Adriaensz, vor dem Notar Cornelis Hamerode[2]), und am 11. Januar 1573 in der gleichen Funktion bei seinem Freunde, dem Oud-Burgemeester Hendrik Cornelisz van Marcken[3]).

Am 2. Juni 1575 ist der Meister gestorben. — Am Tage darauf ward er im Buitenlandsvaarders-Chor der Oude-Kerk begraben, unter feierlichem Glockengeläut. Das hatte Jacob Rauwert für den toten Freund bestellt. Getreulich meldet das Begräbnisbuch der Oude-Kerk, daß Pieter, der Sohn, die Kosten der Bestattung seines Vaters mit vier Gulden und sieben Stübern bezahlt hat. Dabei findet sich der Zusatz: »Groot Klock, Jacob Rauwert, 6 Gulden«.

Die Gruft, in der auch später seine Frau und Kinder beigesetzt wurden, trug neben der Hausmarke des Künstlers und den Anfangsbuchstaben seines Namens, entsprechend der oft benutzten Signaturfassung, einen Vers:

»De meester schilder Lange Pier,
Met bei zijn zonen liggen hier;
Zeer kloecke schilders, oud bejaart,
Blijven t'zaam, in Konst vermaart[4]).«

[1]) de Roever aus Weesboek IX. 122.

[2]) de Roever aus Weeskamer, Lade 60.

[3]) de Roever aus Weeskamer, Lade 154.

[4]) cf. de Roever. Die Fassung wird verschieden überliefert. Cf. auch Commelins Beschrijving van Amsterdam. 1694.

Im siebzehnten Jahrhundert, als die Schrift zu verlöschen drohte, wurde sie aufs neue in den Stein gemeißelt.

Ein gesichertes Portrait Pieter Aertsens besitzen wir nicht. In der Hymansschen Übersetzung des K. v. Mander ist irrtümlicherweise das Bild des ältesten Sohnes Pieter Pietersz, in einem Stich von H. Hondius, als das seines Vaters gebracht. Auch eine in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel aufbewahrte silberne Medaille mit der Umschrift: »Petrus Aertsz, aetat. LV 1560«, hat mit unserem Meister nichts zu tun. Wie mir Henry Hymans liebenswürdigerweise brieflich mitteilte, handelt es sich bei dem Dargestellten um einen Kirchenvorsteher der Kirche Unserer lieben Frau in Brügge. Aber die de Jonghsche van Mander-Ausgabe vom Jahre 1764 zeigt auf Tafel U_3 in einem Stich von Jan Ladmiral als das Portrait Pieter Aertsens den Kopf eines mageren, bartlosen Mannes, ähnlich, wie wir ihn auf verschiedenen Aertsenschen Bildern finden. Möglich sogar, daß ein solcher Kopf aus einem der Gemälde, der als besonders charakteristisch für ein Portrait des Malers gehalten wurde, dem Stecher zum Vorbild gedient hat. Immerhin könnte man sich den Künstler so wohl vorstellen als den Menschen, von dem van Mander[1]) sagt:

»Er war ein Mann, der wenig von sich selbst hielt und sehr einfach und bäuerisch aussah, so daß ihn niemand für einen so großen Künstler gehalten haben würde, hätten seine Werke nicht so laut für ihn gezeugt.«

Schluss.

Die Entwicklung Aertsens vollzog sich innerhalb einer Übergangszeit der niederländischen Kunst. Die von Italien ausgehenden starken Anregungen hielten alles Schaffen dieser Periode in beständiger Gärung. Deshalb ist es schwer, die Einflüsse, welche die Richtung unseres Meisters bedingten, klarzulegen, da sich die Wirkung bestimmter Persönlichkeiten kaum

---

[1]) C. v. Mander, Übersetzung v. H. Floerke.

von der trennen läßt, die jene Zeit in ihrer Gesamterscheinung hervorbrachte.

Über die Werke, welche für Aertsen während seiner Lehrzeit von nachhaltiger Bedeutung wurden, haben wir keine Kunde, und eben so wenig können wir aus seinen Arbeiten eine Anlehnung an bestimmte Meister mit irgend welcher Sicherheit nachweisen.

Der Menge des erhaltenen Materials nach zu urteilen, mögen in den Jahren der ersten Schaffensperiode unseres Künstlers die Schüler und Nachfolger eines Metsys, Orley und Bles den größten Raum eingenommen haben. Ihrer durchweg religiöse Themen behandelnden, weichlich italienisierenden Richtung schließt sich Aertsen nicht an. Denn weil er schon in den frühsten Werken das Bäuerliche zum beherrschenden Motiv seiner Kompositionen machte, konnten ihm die genannten Schulen nur wenig bieten. Viel mehr mußte ihn Hemessen interessieren, der wenigstens inhaltlich von dem allgemein betretenen Modeweg abwich und darin am ehesten als Vermittler zwischen der realistischen Leyden- und Metsysschule einerseits und Aertsen andererseits aufgefaßt werden kann. Hemessen hatte in Bildern wie dem Brüsseler »Verlorenen Sohn« von 1536 einen derben Volkston angeschlagen, wenn er auch durchaus nicht den Bauern in dem Maße zum Helden seiner Erzählungen machte, wie es lange genug vor ihm etwa Cornelis Metsys getan hatte. Aertsen greift wohl das Volkstümliche aus Hemessens Arbeiten heraus, vermeidet aber doch ein Weitergehen auf dem von diesem eingeschlagenen Wege, der notwendigerweise immer mehr auf grob sinnliche Darstellungen führen mußte. In seiner simplen, beschaulichen Art nimmt er schon in dem frühsten uns bekannten Bilde klar ausgesprochen die Beschäftigung mit dem Bauernvolke auf, um dieses Gebiet nicht wieder zu verlassen.

Denn alle seine Geschöpfe sind Bauern, sogar die heiligen Gestalten verleugnen trotz aller Kleiderpracht ihre Herkunft nicht. Der Künstler selbst hat, wie man uns erzählt, sein bäuerisches Wesen nie abgelegt; so hat er denn, sich selbst als Bauern fühlend, den Bauern und alles was diesen angeht

dargestellt. Er beobachtet die Landleute, wie sie in der Stadt ihre Waren feilbieten, und schildert sie daheim bei fröhlichen Festen, Tanz und Gelage.

Mit diesen Bildern aus dem Volksleben hatten sich religiöse Vorwürfe eng verbunden. Wir sahen die Kreuztragung und die Darstellung Christi, als unwesentliche Zutaten für große, eingehende Erzählungen aus dem alltäglichen Treiben in und vor der Stadt. Neben kirchlichen Altarwerken entstehen dann, offenbar für Privatleute, Kompositionen, die wie jene Bilder in Aachen, Frankfurt und Petersburg eine ähnliche seltsame Mischung bedeuten. Eine große Gruppe von Händlern mit ihren mannigfachen Waren füllt den vorderen Raum des Bildes, während die biblische Szene sich ganz im Hintergrund abspielt. Mit diesen letztgenannten Werken mag der Künstler auf eigenartige Weise einem Teile seines Publikums entgegengekommen sein, das sich an die völlige Loslösung des Religiösen aus den Bildern noch nicht gewöhnen konnte. Vor allem wird aber das fest auf die bäuerlichen Motive gerichtete Interesse Aertsens das ihm Zusagende stets zum Nachteil der biblischen Partien bevorzugt haben. — In der konsequenten Verfolgung des einmal gesetzten Zieles nimmt also der Künstler in seiner Zeit einen durchaus originalen Platz ein.

Zur Frage der Quellen seiner künstlerischen Mittel sind in gleicher Weise zunächst die Meister seiner Umgebung heranzuziehen. Da aber auch deren gesamtes künstlerisches Rüstzeug des weiteren eben italienischen Anregungen entstammt, so wird es im allgemeinen genügen, bei der Besprechung dieser italienischen Einflüsse auf das eventuelle Vorkommen bei jenen Malern hinzuweisen, deren Werke Aertsen besonders vertraut gewesen sein dürften.

Schon die 1543 datierte Liller »Bäuerin« bot, wie wir sahen, eine Kompositionsform, die auf italienische Vorbilder zurückgeht.

Der Hintergrund zeigt den Kontrast zwischen Mauerwerk und freiem Durchblick, wie es sich insbesondere auf venetianischen und lombardischen Portraits etc. unzählige Male findet. Das haben aber die niederländischen Künstler schon früh übernommen,

es sei nur auf die Magdalenenbilder der Orleyschule verwiesen. Die Auflockerung und Belebung des Hintergrundes ist eine Weiterbildung der in den Geldwechslerszenen etc. eines Marinus und anderen vorherrschenden geschlossenen Zimmerwand. Diese ist, eng an die dargestellten Personen herangerückt, schon weitaus früher, z. B. auf dem »Hl. Eligius« von Petrus Cristus zu bemerken. In genanntem Werk mögen auch in anderer Beziehung, z. B. der Anwendung von Halbfiguren, Grundideen für die Nachfolge und somit auch für Aertsen bereits vorhanden sein.

In dem Fenstermotiv geht dieser über seine Vorgänger hinaus. Von einem »Fenster« kann man bei ihm kaum noch reden, denn das Mauerwerk ist bis auf einen schmalen Pfeiler an der Seite zusammengeschmolzen. Auf einen landschaftlichen Durchblick hat er — und das ist vielleicht das Interessanteste — verzichtet. Statt dessen füllt den Hintergrund einzig und allein ein bewölkter Himmel, selbst die Angabe einer Horizontlinie fehlt. Die Figur selbst hebt sich von der hellen Fläche des Himmels und nicht mehr von dem Dunkel des Mauerwerkes oder eines Vorhanges, wie bei den früheren Beispielen, ab.

Ein klares Bild von dem, was der Eigenart unseres Meisters nicht liegt, gibt der Altar des van der Biest-Hofje. Die Kreuzigung in der Mitte ist in völligem Anschluß an die gleichzeitige Produktion der anderen Künstler entstanden, das beweist der Vergleich mit Werken von Coxie, Scorel und anderen. Das Italienische der Mache ist als Entlehnung aus dem damals schon festen Allgemeinbesitz hinreichend erklärt. Viel persönlicher sind die Flügel.

In dem Wiener Bauernfest von 1550 ist der Meister ganz in seinem Element. Daß der kardinale Unterschied zwischen einem Bilde wie Hemessens »Verlorenem Sohn« und dem Bauernfest im Gegenständlichen beruht, wurde oben bemerkt. Aber im Kompositionsschema, den um einen Tisch sitzenden, bis zu den Knien sichtbaren Figuren schließt sich Aertsen an Hemessen an. Noch steckt viel vom Halbfigurenbild in dieser Anordnung. Der allmähliche Übergang zur Darstellung der ganzen Figur spricht sich in einer Reihe von so zusammen-

gehörigen Werken wie der Bauernmahlzeit im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen (1556) und (von einem kleinen Rückschritt in der Hauptfigur abgesehen) im Amsterdamer Eiertanz (1557) aus. Es ist vielleicht ein folgerichtiger Abschluß dieser Entwicklung, daß sich zeitlich an sie die Entstehung einer verhältnismäßig großen Zahl von Bildern anschließt, die von Kopf bis zu den Füßen sichtbare Figuren zum Gegenstand haben. Daß Aertsen nebenher auch weiter Halbfiguren verwandte, wenn es sich um einfache Kompositionen wie die Brüsseler Köchin von 1559 oder die beiden Stockholmer Mägde handelt, oder wenn er in einem Bilde, wie dem Städelschen, die Hintergrundsszene nicht zu stark durch die Vordergruppe überstimmen wollte, ist kein Gegengrund. Denn zu wirklich frei bewegten, richtig in den Raum hineingesetzten Figuren kommt der Künstler eben erst in späten Arbeiten.

In vielerlei Abstufungen zeigt sich sein Bemühen, in den Geist der neuen italienischen Bewegungswelt einzudringen. Einzelne Probleme, wie die Rückenfigur eines am Boden Sitzenden, nimmt er immer wieder auf, ohne sie zu einer vollbefriedigenden Lösung zu bringen. Uberhaupt bleibt seinen Gestalten, einigen der reifen Zeit ausgenommen, etwas Ungelenkes, Sperriges eigen. Der Wunsch des Künstlers, immer neue und interessante Motive zu erfinden, führt ihn zu Ubertreibungen. Schon bei der Besprechung der einzelnen Bilder wiesen wir darauf hin, wo der Ursprung aller dieser Bewegungsprobleme zu suchen ist: sie sind letzten Endes angeregt durch die Schöpfungen Michelangelos und Raffaels. Wenn man bedenkt, in verhältnismäßig wie kurzer Zeit in den Niederlanden eine Umwandlung der gesamten Auffassung im Sinne des Neuen vor sich ging, so wird man Meistern wie Aertsen in ihrer Eigenschaft als Reformatoren eine größere Beachtung schenken müssen und wird ihre Leistungen dadurch richtiger einschätzen, daß man sie weniger nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt.

Ob nun Aertsen alles das, was wir in seinen Werken als »italienisch« bezeichnen, die Stellungen, die Gesten und die vielen kleineren Motive, aus eigner Anschauung in der Fremde

gelernt hat, oder ob er es nur den Werken seiner Zeitgenossen und den zahlreichen Stichen und Nachzeichnungen entnahm, die jene von der Reise mit in ihre Heimat brachten, das ist eine Frage, die mit Sicherheit nicht entschieden werden kann. Auf beiden Wegen könnte er zu so starken Anlehnungen wie an die Wasserträgerin vom Borgobrand oder an die Geometergruppe aus der Schule von Athen gekommen sein. Aber für ein Studium vor den fremden Werken spricht doch so manches. Nämlich Dinge, die nicht mehr im Sinne eines »Abschreibens« gedacht sind, sondern die eine selbständige Umformung erkennen lassen und entsprechende Reflektionen des Künstlers voraussetzen.

So befleißigt er sich in seinen Bildern stets einer äußerst maßvollen Behandlung der Architektur. Wenn auch die architektonischen Partien meist mehr beweglichen »Versatzstücken« im Bühnensinn, als Gliedern eines Ganzen gleichen, so sind sie doch richtig und vor allem einfach gezeichnet, d. h. sie entbehren jener kleinen dekorativen Spielereien, welche in den Werken der Zeitgenossen vielfach den geschlossenen Eindruck zerstören. Der Mangel an Durchbildung des Raumes macht sich oft fühlbar, man hat meist das Empfinden, als wenn nicht die Figuren in den Raum, sondern der Raum um die Figuren komponiert wäre. Trotz solcher und anderer Fehler erzielen Bilder wie »Christus bei Maria und Martha« einen starken Eindruck: in der Großzügigkeit der Anordnung, der lebhaften Sprache der Stellungen (auch die Stufe ist hier in durchaus italienischem Sinne als wirksames Hilfsmittel benutzt) und dem maßvollen Reichtum der Ausstattung wohnt eben dem Ganzen ein deutliches Gefühl für den Geist italienischer Renaissance inne. Das gleiche gilt auch für jene Einzelfiguren, die Köchin in der Genueser Sammlung oder den alten Bauern des Budapester Museums. Dieses Statuarische, was in den Dargestellten liegt, und das manchmal durch eine nischenähnliche Umrahmung noch gehoben wird, bekundet gleichfalls ein Eindringen in den neuen künstlerischen Inhalt der Dinge. Daß Aertsen zu einer dahingehenden Schärfung seines Auges gerade in Italien zahllose und unter sich durchaus verschiedene Werke

der Kunst anleiten konnten, wäre wohl weit eher verständlich, als daß er Anregungen und Vorbilder in den Niederlanden gefunden hätte. Und daß man sich das Vorkommen der vielen italienischen Motive, die aber mehr Äußerlichkeiten bedeuten, natürlich auch viel leichter als Niederschlag einer Reise nach dem Süden denken kann, wie als Früchte indirekten Studiums, ist selbstverständlich. Nicht das letzte Argument für die Annahme einer Italienfahrt Aertsens ist, daß sie in jenen Zeiten fast von keinem Künstler unterlassen wurde.

Überdies glaubt man einige Male doch etwas fester zu greifende italienische Vorbilder auftauchen zu sehen: so zeigte jene Darstellung auf dem Delarewschen Stück, wo die Ehebrecherin von den Schergen vor Christus geschleppt wird, eine gewisse Ähnlichkeit mit einer verwandten Komposition Lorenzo Lottos. Möglich also, daß Pieter Aertsen einen Einblick in venezianisches Kunstschaffen getan hat. Dafür würden auch in seinem Kolorit jene dünnen violetten und gelben Töne sprechen. Natürlich könnte ein Aufenthalt in Venedig gerade in malerischer Hinsicht stark auf den fremden Künstler eingewirkt haben.

Wenn man Berührungspunkte zwischen der Kunst des Niederländers und der venezianischen Meister sucht, so wird man gewiß neben Tintoretto, der auch ähnliche Themen aus der hl. Geschichte, wie den Besuch Christi bei Maria und Martha, behandelte, den Blick auf die Schule der Bassani richten: eine Ähnlichkeit der Darstellungen dieser italienischen Künstlerfamilie mit den Arbeiten des Niederländers besteht in der Tat. Zeitlich käme nur der älteste der Bassani, Jacopo, der 1510 geboren wurde, als unmittelbar wichtig für Aertsen in Betracht. Leider ist nun erstens die ungeheure Zahl der Bilder aus der Familie Bassano nicht scharf genug geschieden, zweitens kann man nicht mit datierten Stücken operieren. Dadurch werden sichere Rückschlüsse unmöglich gemacht. Ich habe den Eindruck, als wenn eine direkte Einwirkung, wenigstens von seiten Bassanos, auf Aertsen nicht bestände. Denn der von beiden ausgebildete genrehafte Zug ist ebenso in der venezianischen, wie in der niederländischen Kunst bereits vor-

handen. Gewiß förderten auch äußerliche Gründe in beiden Ländern solche Strömungen. Ein allgemeines Zurücktreten des reinen Andachtsbildes, das Verlangen nach Bildern, die in mehr unterhaltender Form nur einen Schmuck der Wohn- und Gesellschaftsräume bilden sollten, mag das begünstigt haben. In den Themen lassen sich aber letzten Endes zwischen Aertsen und Bassano doch nicht so viele Parallelen ziehen, wie man anfangs glaubt. Einzelne ganz bevorzugte Gegenstände, wie die bei Bassano außerordentlich beliebte Darstellung der verschiedensten Tiere, interessieren den Niederländer in viel geringerem Maße. Die Kompositionen des Venezianers bleiben sich im wesentlichen gleich, während Aertsen immer wieder neue Zusammenstellungen sucht. Diejenigen, welche überhaupt nur ein Stilleben mit ganz kleinen Hintergrundsfiguren zeigen, ebenso die Einzelfiguren von Markthändlern und Küchenmägden, schließlich die dem Leben abgelauschten Bauernfeste und Kirmessen, haben doch auch gar nichts mit den Arbeiten der Bassani zu tun: und sie überwiegen bei weitem. Da zudem die Frage hier nicht entschieden werden kann, wie weit venezianische Kunst von der niederländischen beeinflußt ist, so wollen wir aus den allerdings vorhandenen, einzelnen Ähnlichkeiten Aertsenscher und Bassanischer Bilder sichere Rückschlüsse nicht ziehen. Um so weniger, als sich doch aus dem künstlerischen Gesamtbilde Pieter Aertsens mit einiger Berechtigung eine Italienreise des Meisters folgern läßt. Damit würde sich auch für die einzige Periode seines Lebens, aus der uns keinerlei Nachrichten über sein Tun und Treiben bekannt sind, nämlich die Jahre von 1525 bis 1535, eine Erklärung finden. Von daher mag dann schließlich der ihm von den Italienern gegebene Beiname »Pietro Lungo«, entsprechend dem heimatlichen »Langepier«, stammen.

Schon nach 1550 sucht Aertsen ein größeres Feld, um sein Interesse an mannigfachen Bewegungen des menschlichen Körpers zu betätigen. Im Sinne der italienischen Kunst, etwa des Wandgemäldes, war das nicht möglich, dazu lag in den Niederlanden kein Bedürfnis vor. Er findet also einen Ausweg in dem bescheidenen Umfang des Tafelgemäldes, dessen

kleine Fläche er dafür mit einer Unzahl winziger, reichbewegter Figürchen bedeckt.

Die kirchlichen Aufträge eröffnen einen größeren Wirkungskreis und neue Themen. Durch den sich verschiedentlich wiederholenden Vorwurf der »Anbetung« sieht er sich immer wieder vor ein kompositionelles Problem gestellt, dessen Hauptinhalt die Gruppierung einer Anzahl von Personen um einen Mittelpunkt bedeutet, der die Aufmerksamkeit aller Beteiligten in Anspruch nimmt. Diese Aufgabe war von den Vorgängern Aertsens oft genug behandelt worden, aber in einer verhältnismäßig primitiven Art. Ein Blick auf Anbetungsdarstellungen aus dem Kreis eines Mabuse, Orley, Bles etc. läßt den Entwicklungsgang in einem Sinn erkennen, wie ihn parallel wieder der einzelne Künstler Aertsen für sich durchmacht. Und zwar nach Maßgabe der eben gegebenen Analyse des Problemes. In den vielen Bildern dieses Vorwurfs aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts ist gerade in Hinsicht auf den äußeren wie inneren Zusammenschluß des Ganzen nicht viel erreicht. Anfangs stehen die Figuren der Könige, des Hl. Josef etc. ohne jeden Kontakt mit dem Gegenstand ihrer Verehrung da, der Raum ist weit und unbesetzt. Allmählich rücken die Personen enger aneinander, aber in der Einfachheit ihrer Stellungen, den nur in horizontaler Richtung bewegten Köpfen, gehen die Blicke bald hier, bald dort hin, selten aber auf den eigentlichen Mittelpunkt. Ähnlich läuft die Entwicklung bei Aertsen. Wenn auch das Nieuwebrucker Fragment in dem äußeren Zusammenrücken der Personen schon über das hinausgeht, was die obengenannten Vorgänger leisteten, so sind doch die Stellungen der einzelnen wie das Gesamtbild noch recht hölzern und unübersichtlich. Hier tritt nun in der Folge zunächst das feste Skelett des Aufbaues, das Dreieckschema, klärend ein, und damit ist einer der Grundpfeiler italienischer Kunst übernommen. Dieses Dreieckschema war aber erst mit dem Augenblick durchführbar, wo an die Stelle von nur wenigen Bewegungsmotiven kompliziertere traten. Es bedurfte eines gründlichen Studiums der Verkürzungen, um diese niedergebeugten, von oben über die vor ihnen befindlichen Menschen blickenden Köpfe dar-

zustellen. Als ein Produkt des hier skizzierten Entwicklungsganges können wir im Werk unseres Meisters die Anbetung des Deutzen-Hofje zu Amsterdam auffassen. In ihr drückt sich die Berührung mit italienischer Kunst durch Verarbeitung des Inhaltes fremder Probleme aus und nicht mehr durch die Übernahme von Äußerlichkeiten.

Die Pflege der Stillebenmalerei hat man unserem Künstler mit Recht stets als besonderes Verdienst angerechnet, man hat ihn sogar als den Begründer dieser Kunstgattung bezeichnet. Das hat man auf Grund einer langen Reihe von Kompositionen getan, die ein Stilleben als freilich öfters überwiegenden, nie aber als beherrschenden Bestandteil enthielten. Mit der Einfügung der Upsalenser »Fleischbude« in das Werk des Meisters stehen wir aber vor einer Arbeit, die in vorher völlig unbekannter Stärke einen reichen Stillebenaufbau zur Hauptsache des Ganzen macht. Ihm gegenüber kommen die kleinen Hintergrundsfiguren nicht in Betracht. Man würde nun nach diesem Bilde eine Weiterentwicklung nach der Seite einer steten Vereinfachung und allmählichen Verschwindens der Hintergrundsszenen vermuten: aber nichts davon tritt ein. Das Stück, welches so verblüffend hinüberweist auf die Stillebenauffassung des XVII. Jahrhunderts, bleibt im Werk des Meisters wie im ganzen Jahrhundert allein in seiner Art. Denn wenn auch spätere Arbeiten eine Bevorzugung des Stillebens zeigen, so scheinen andererseits die hineingesetzten Figuren dazu stets ein gewisses Gegengewicht bilden zu sollen. Der Künstler ist sich also offenbar über diese Ziele seiner Entwicklung nicht klar gewesen. Ist auch unsere Kenntnis seiner letzten Schaffensperiode äußerst lückenhaft, so beweisen doch mehrere seiner spätesten, festdatierten Bilder, daß er immer wieder zwischen der Figuren- und Stillebenmalerei Kompromisse schließt.

Viel folgerichtiger liegt dagegen seine Entwicklung nach der Seite des »Könnens«. Da ist ein stetiges Fortschreiten zu erkennen. Erst allmählich kommt die Flut der neuen Bewegungswelt zur Ruhe. Nach vielem, oft sehr gesuchtem Herumexperimentieren lernt der Meister das Zuviel auszuscheiden und zu eigenen Schöpfungen durchzudringen.

Hier sind wir an dem Punkt angelangt, wo vielleicht das größte Verdienst Pieter Aertsens liegt. Ein Blick auf seine künstlerische Umgebung lehrt, was aus der neuen Botschaft gemacht wurde: schließlich doch nur ein mehr oder minder öder Akademismus. Sieht man von Breughel ab, dessen Blüte aber im wesentlichen erst in Aertsens reife Zeit fällt, und wendet sich zu denen, mit welchen unser Meister aufwuchs, so wird seine eigenartige Stellung doppelt klar. Was haben denn, mit Ausnahme der Portraitdarstellungen Scorels u. a., die bekanntesten unter ihnen, ein Floris, Hemessen, Heemskerk oder de Vos aus ihren italienischen Kenntnissen gemacht? Eigentlich doch nur Zwitterdinge, Formgebilde, denen die Kraft fehlt, den Anschluß an den heimatlichen Boden zu gewinnen. Und das kann man von Aertsen nicht sagen. Sicherlich hat ein Floris oder Heemskerk viel besser zeichnen können, hat er die schwierigsten Probleme stets durch das Mittel seiner akademischen Bildung spielend gelöst: aber den Blick für das Nationale hat er dabei ebenso eingebüßt, wie sein Gemüt. Ein stiller Bauersmann, der über sein enges Feld gar nicht hinaus will, da er immer wieder Neues und Interessantes in seinen Grenzen findet, geht Aertsen unbekümmert um die ganze Götterwelt, die sich um ihn aufbaut, seinen geraden Weg. Auch er hat die fremden Vorbilder fleißig studiert und sich auch die Fähigkeit erworben, im neuen Geiste zu denken, wenn auch nicht immer mit großem Erfolg. Aber kein einziges Mal verfällt er der Versuchung, die doch gewiß stark genug war und der der Schwache noch eher unterliegen konnte, wie der Starke, nun auch »Italienisch« zu malen. In seinem kleinen Gebiet, das er bestellt, hat er doch vieles Neue geschaffen. Er hat den Bauern nicht nur als den tölpelhaften, unbändigen Gesellen dargestellt, sondern die Tüchtigkeit und Würde seines Schlages hervorgehoben: ein Gedanke, der uns heute gewiß verständlich ist. — An die Stelle gezierter, antiker Göttinnen hat er die Küchenmagd gesetzt und ihr einen imponierenden Zug von gesunder Kraft und Rührigkeit gegeben.

Und wenn der Künstler in der Stillebenmalerei, als Kind des XVI. Jahrhunderts, sich zum Nachteil des künstlerischen

Ausreifens der Einzelgedanken dem Universalismus in der Darstellung nicht genug entziehen kann, so liegt darin andererseits ein Vorzug. Denn er erachtet überhaupt als erster eine große Zahl der ihn umgebenden Dinge einer künstlerischen Wiedergabe für würdig. Erst auf der von Aertsen geschaffenen Grundlage konnten die späteren weiterbauen. Und das sichert seinen Platz in der niederländischen Kunstgeschichte.

Sein Wirken fällt in die Zeit der künstlerischen Umwälzung, in den Kampf zwischen dem neuen, fremden Formalismus mit nationaler Eigenart. Auch seine Kunst wurde nur durch den Zufluß frischen Blutes lebensfähig. Während die gleichzeitigen Künstler der südlichen Niederlande sich im Bewußtsein ihres Könnens in immer hohlere Formgebilde verlieren, denen erst die Kraft eines Rubens das Ende bereitet, bleibt Aertsen, trotz einiger Abwege, mit weniger Können und mehr Herz ein Holländer und auf heimatlichem Boden sein Leben lang.

Ort	Sammlung	De Roevers Aufstellung der Werke P. Aertsens 1889
Aachen	Mus.	Gemüse- und Geflügelmarkt
Amsterdam	Oude-Kerk	Drei Glasfenster
»	Rijks-Mus.	»Eiertanz« von 1557
»	» »	»De Gortenteller«
»	» »	Flügel des Delfter Altares
»	» »	Hirt und Ochsenkopf, Anbetungsfragment
Antwerpen	Mus.	Kreuzigung (Koll. van Ertborn)
»	Biest-Hofje	Flügelaltar von 1546
»	Lerius	Ein Markt
Berlin	Mus.	Junge Frau mit Kind, Fragment
»	»	Kreuztragung (22. Dec. 1552)
Brüssel	Gal.	Küchenmagd
»	Fétis	Bauernszene
Cassel	Mus.	Gemüsehändlerin eine Gans haltend
Dessau	Amalien-Stift	Zwei Fragmente von Altarflügeln
Frankfurt	Frau Berg	Gemüsemarkt, im Hintergrund Christus und die Ehebrecherin
Genua	Spinola	»Schilderij«
Kopenhagen	Mus.	Küche mit sechs Figuren, Æ 1572
Neapel	»	Markt mit Früchten und Geflügel, No. 15
»	»	» » » und Blumen, No. 18
Nürnberg	Germ. Mus.	Ein Greis und eine alte Frau suchen ein Mädchen zu betören (zweifelhaft)
Petersburg	Akademie	Ein Markt
Prag	Kais. Palais	Ein Markt (dem Beuckelaer zugeschrieben)
»	» »	Greis, einen Stock in der Hand haltend
»	» »	Ein Lautenspieler bei einer jungen Frau am Spinnrad
»	» »	Große phantastische Landschaft mit kleinen Figuren
Wien	Belvedère	Geflügelmarkt
»	»	Bauernfest von 1550
»	Pommersfelden Galerie	Fischverkäufer
		Zeichnungen:
Rotterdam	Boym. Mus.	Bauernhaus, Inneres
Wien	Albertina	Markt mit Wagen und vielen Figuren

Ort	Sammlung	Sichere Werke aus der Aufstellung de Roevers
Aachen	Mus.	Gemüse- und Geflügelmarkt
Amsterdam	Oude-Kerk	Drei Glasfenster
»	Rijks-Mus.	»Eiertanz« von 1557
»	» »	Flügel des Delfter Altares
»	» »	Hirt und Kopf eines Ochsen, Anbetungsfragment
Antwerpen	Biest-Hofje	Flügelaltar von 1546
Berlin	Mus.	Junge Frau mit Kind, Fragment
»	»	Kreuztragung (22. Dec. 1552)
Brüssel	Gal.	Küchenmagd
Frankfurt	Frau Berg	Christus und die Ehebrecherin, Gemüsemarkt
Kopenhagen	Mus.	Küche mit sechs Figuren
Wien	Belvedère	Bauernfest, 1550

Ort	Sammlung	Neue Aufstellung
Aachen	Mus.	Gemüse- und Geflügelmarkt, bez. P. A.
Amsterdam	Oude-Kerk	Drei Glasfenster, bez. 1555
»	Rijks-Mus.	Eiertanz, bez. 1557
»	» »	Flügel des Delfter Altares
»	» »	Hirt und Kopf eines Ochsen, Anbetungsfragment
»	Deutzen-Hofje	Anbetung der Könige und Hirten
Antwerpen	Stift Bogaerts	Triptychon; Altar von 1546, bez. A.
»	Mayer v. d. Bergh	Bauernszene, bez. 1556, 17. April. P. A.
»	Spruyt	Junge Obst- und Gemüseverkäuferin, bez. 1567, 16. August, P. A., Dreizack
Beesel	Schloß Nieuwe- [bruck	Anbetungsfragment, bez. 1554, A., Dreizack
Berlin	Mus.	Kreuztragung, bez. 22. Dec. 1552, P. A., Dreizack
»	»	Junge Frau mit Kind
Braunschweig	»	Wild- und Geflügelhändler
Brüssel	»	Köchin (ganze Figur)
»	»	Köchin (Halbfigur), bez. 1559, 16 Cal.-Aug., P. A., Dreizack
»	»	Christus bei Maria und Martha, bez. 1559, P. A., Dreizack
»	Dansette	Bauernkirmes, im Hintergrund eine Prozession
»	de Volder	»Ecce homo«, bez. A.
Budapest	Nat.-Mus.	Alter Bauer, bez. 1561, Dreizack
Culemborg	Waisenhaus	Die vier Evangelisten
Düsseldorf	Fahnenburg	Fisch- und Gemüsemarkt
Frankfurt/M.	Städel	Gemüsemarkt, i. Hintgd. Christus und die Ehebrecherin, bez. 1559 P. A., Dreizack
Genua	Pal. Bianco	Köchin, bez. 1559, P. A., Dreizack
Haag	Tholen	Anbetung
Kopenhagen	Mus.	Küchenszene mit sieben Figuren
Lille	»	Alte Bäuerin, bez. 1543, Dreizack
Petersburg	Delarew	Händlergruppe, im Hintergrund Christus und die Ehebrecherin
Stockholm	Nat.-Mus.	Zwei Köchinnen bei der Arbeit, bez. 1562, Dreizack
»	Hallwyl	Stilleben mit Figuren, bez. 1569
Upsala	Univ.-Smlg.	Fleischbude, bez. 1551, 10. März
Wien	Hofmus.	Bauernfest, bez. 1550
		Zeichnungen:
Amsterdam	Rijks Mus.	»Küchenszene«, Federzeichnung
Berlin	Kgl. K.-Kab.	»Küchenszene«, Rötelzeichnung
Dresden	» » »	»Bauernfest«, Federzeichnung zu dem Bilde in Wien
Hamburg	Kunsthalle	»Entwurf zu einem Glasfenster«, bez. 1563, Federzeichnung

